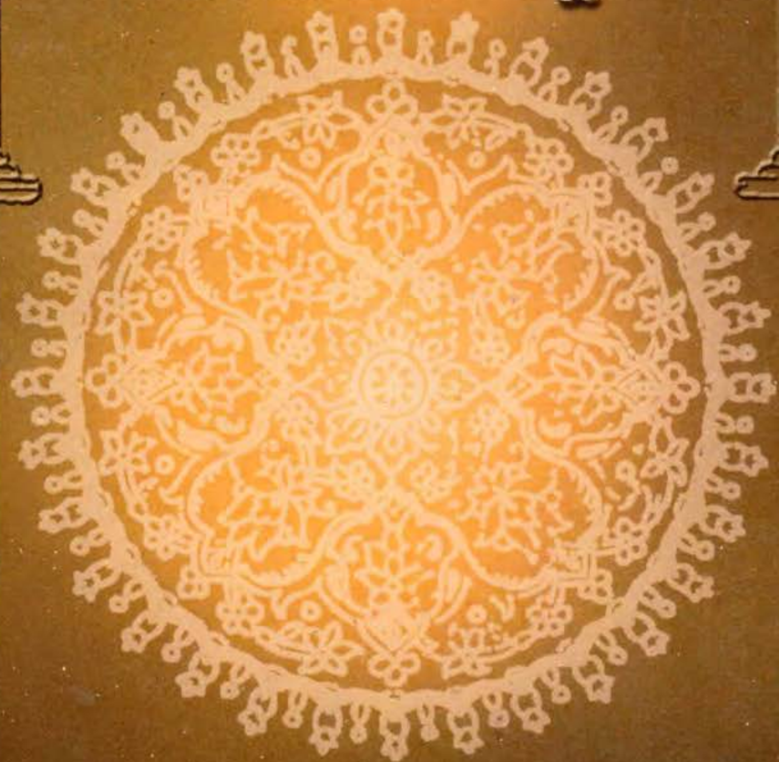
ନାଟକତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର

ନାରାୟଣ ସାହୁ



ବିଦ୍ୟାପୁରୀ

ନାଟକତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର

ଡଃ ନାରାୟଣ ସାହୁ
ପ୍ରାଧ୍ୟାପକ, ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ, ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ

ବିଦ୍ୟାପୁରୀ

NATAKA TATWA BICHAR
By Dr. Narayan Sahoo
Published by Vidyapuri, Cuttack 753002

ISBN 81-7411-421-1

ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ ଫେବୃୟାରୀ ୨୦୦୩

ପ୍ରକାଶକ
ପୀତାମ୍ବର ମିଶ୍ର
ବିଦ୍ୟାପୁରୀ
ବାଲୁବଜାର, କଟକ ୭୫୩୦୦୨

ଲିପିସଂଯୋଜନ
ବିଦ୍ୟାଶ୍ରୀ ଡିଟିପି ସେଣ୍ଟର
ଆଲାମଚାନ୍ଦବଜାର, କଟକ ୭୫୩୦୦୨

ମୁଦ୍ରଣ
ରୟାଲ୍ ହାଫ୍‌ଟୋନ୍ କୋ, କଟକ

ମୂଲ୍ୟ ଟ ୯୦.୦୦

ସୂଚୀ

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକ

ମାନବ ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଭାବରସ କଳ୍ପନାରେ ଭରପୂର ହୋଇଉଠେ, ସତ୍ୟ ଶିବ ସୁନ୍ଦରର ଆରାଧନା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସେ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମନିଏ 'କବିତା' । ହେଲେ ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଘନଘଟାମୟ ହୋଇଉଠେ, ଅର୍ଥାତ୍ ଜଟିଳ, ବ୍ୟାପକ ହୋଇଉଠେ ବା ବହୁ ଭାବ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ବସ୍ତୁ ସୁମନ୍ୱିତ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମ ନିଏ 'ଉପନ୍ୟାସ' । ଯେତେବେଳେ ଜୀବନ ବାରମ୍ବାର ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ ମଧ୍ୟଦେଇ ନାନା ବିରୋଧାଭାସର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଏ, ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସତ୍ୟର ଅବତାରଣା କରେ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମ ନିଏ 'ନାଟକ' ।

ଜୀବନର ସକଳ ଛନ୍ଦ ନାଟକରେ ଫୁଟିଉଠେ, କେତେବେଳେ ଅବିକଳ ଭାବେ, ପୁଣି କେତେବେଳେ କିଛିଟା କଳ୍ପନାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ । ଜୀବନର ଇସ୍ତାହାରକୁ ଘୋଷଣା କରେ ନାଟକ । ଜୀବନରେ ଘନଘଟା ବା ଉତ୍ତେଜନା ନ ରହିଲେ ନାଟକ ହୁଏ ନାହିଁ । ମଣିଷ ଜୀବନର ନାନା ଦାଉଧକ୍‌କା, ଯନ୍ତ୍ରଣା, ବ୍ୟର୍ଥତା, ନିଷ୍ଫଳତା, ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା, ପ୍ରବୃତ୍ତିର ସଂଘର୍ଷ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘାତ ଆଦିକୁ ନେଇ ଗଢ଼ିଉଠେ ନାଟକ । ଏସବୁ ଉପାଦାନ ନାଟକରେ ରହିଲେ ଯେ ତାହା ନାଟକ ହୋଇଯିବ, ତାହା ନୁହେଁ । ଏଗୁଡ଼ିକ ଯେତେବେଳେ ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପ ଭାବେ ରୂପନିଏ, ସେତେବେଳେ ଜନ୍ମ ନିଏ ନାଟକ । ଏହି ଶିଳ୍ପରୀତି ହିଁ ନାଟକକୁ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ବିଧାଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ନାଟକ ହେଉଛି ବିଶ୍ୱର ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ଐତିହ୍ୟର ଏକ ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କରଣ । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରସ୍ତରଯୁଗରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାନାବିଧ ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟଦେଇ ନାଟକ ତାର ରୂପ ବାରମ୍ବାର ବଦଳାଇ ଆସିଛି । ନାଟକ ଯେହେତୁ ଏକ ମିଶ୍ରକଳା, ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା, ଅନ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗଶିଳ୍ପୀର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଥାଏ । ଆଦିମ ମଣିଷର ନୃତ୍ୟସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକ ଆସିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ନାଟକରେ ରହିଛି ସକଳ ପ୍ରକାର ଜ୍ଞାନ, କଳା, ଶିଳ୍ପ, ଯୋଗ, ବିଦ୍ୟା, କର୍ମ ଇତ୍ୟାଦି ।

ପ୍ରଥମେ ଲୋକଚିତ୍ତକୁ ଆନନ୍ଦ ଦେବାପାଇଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ପରେ ଏହା ନାନା ସମସ୍ୟା ଦ୍ୱାରା ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଫଳରେ ନାଟକ ଭିତରେ ଏକ

ସଚେତନ ପ୍ରୟାସ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଲା । ମଣିଷର ଚେତନାକୁ ଏହା ପ୍ରସାରିତ କଲା ଏବଂ ଜ୍ଞାନକୁ ମାର୍ଜିତ କଲା । ଗଣଚେତନା ଉଦ୍ରେକ କରିବା ହେଲା ଏହାର ସ୍ୱର । ଗଣଜୀବନକୁ ଛାଡ଼ି ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା ମଧ୍ୟ ଅସମ୍ଭବ ।

ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ବିଭାଗଠାରୁ ନାଟକ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି । ଏହାର ମଧ୍ୟ ନାନା ଲକ୍ଷଣ ରହିଛି, ଯାହା କାବ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସଠାରୁ ତାକୁ ପୃଥକ୍ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ସବୁଠୁ ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣଟି ହେଲା ନାଟକୀୟତା । ଯେଉଁସବୁ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପାଇଁ ନାଟକ ଅଲଗା ରୂପେ ବାରି ହୋଇଯାଏ, ତାହା ହେଉଛି ନାଟକୀୟତା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏବଂ ଭରତ ନାଟକର ବହୁ ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା (dramatic action) ଏବଂ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମିତାକୁ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଦୃଶ୍ୟତ୍ୱ, କାବ୍ୟତ୍ୱ, ଶ୍ରବ୍ୟତ୍ୱ, କୌତୂହଳ ସୃଷ୍ଟି, ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି, ଜନସମ୍ପର୍କ ଆଦିକୁ ନାଟକର ଲକ୍ଷଣ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପରେ ପରେ ଏଥି ସହିତ ମୋଡ଼ିହୋଇ ଯାଇଛି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଆକସ୍ମିକତା, ବିସ୍ମୟ, ସାଙ୍ଗୀତଧର୍ମିତା, ବିଚାରବିତର୍କ ଇତ୍ୟାଦି । ଏହିପରି ନାଟକର ନାନା ଲକ୍ଷଣ ଏବଂ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ହେଉଛି ବ୍ୟାପକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହିଛନ୍ତି, ନାଟ୍ୟଘଟଣା ବା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ଅନୁକରଣ ହେଉଛି ନାଟକ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, 'ଲୋକବୃତ୍ତର ଅନୁକରଣ' ହେଉଛି ନାଟକ । ଭିକ୍ଟର ହୁଗୋଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକ ହେଉଛି ଆଲୋକ ବିଚ୍ଛୁରଣର ଏକ ଦର୍ପଣ, ଯାହା ରଙ୍ଗିନ ରଶ୍ମିକୁ ମ୍ଳାନ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ଓ ଘନୀଭୂତ କରିଥାଏ । ପରିଶେଷରେ ଏକ ଶିଖା ରୂପରେ ଏହା ଜଳିଉଠେ । ଯଥାର୍ଥରେ ହୁଗୋ କହିଛନ୍ତି - The drama therefore, must be a focussing mirror, which instead of making weaker, collects and condenses the coloured rays which will make of a gleam a light, of a light a flame. Then only is the drama worthy being counted. (Preface to Cromwell)

ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନକୁ ଆଧାର କରି ମଧ୍ୟ ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରାଯାଇଛି, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘାତ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ । ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷଣକୁ ନେଇ ନାନା ମତଭେଦ ରହିଛି । ତେଣୁ ଏକ ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ମତ ନିରୂପଣ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ତଥାପି ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ଏଇଭଳି ଏକ ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି - Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest

an audience assembled to hear the words and witness the actions. ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟକଳା ହେଲା, କଳାକାର ମଣ୍ଡଳୀ କର୍ତ୍ତୃକ ପରିବେଷିତ ଜୀବନ ସଂପର୍କୀୟ ଏକ ବିଶେଷ ଧାରଣାର ପରିପ୍ରକାଶ, ଯାହା ଶ୍ରବଣ ଏବଂ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ସମବେତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦ ଦେଇପାରିବ ।

ମାନବ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିତରୁ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନିଏ । ଏହା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଆନନ୍ଦ, ଉତ୍କଣ୍ଠା, କୌତୂହଳ, ଉତ୍ତେଜନା ଆଦି ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଇଂରାଜୀ Drama ଶବ୍ଦର ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ରୂପେ ଆମେ 'ନାଟକ' ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଛୁ । 'ଡ୍ରାମା' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଯେକୌଣସି ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଅନୁଷ୍ଠାନକୁ ଡ୍ରାମା କହିବାରେ ଆଦୌ ବାଧା ନାହିଁ । ତାହା ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୋଇପାରେ, ଲଘୁରସାତ୍ମକ କମେଡ଼ି ହୋଇପାରେ, ମୂକ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ ଡ୍ରାମା ହେଉଛି ଉପସ୍ଥାପନ ଯୋଗ୍ୟ ଏକ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ରଚନା ଯାହା କଳାକାରମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ସବୁଠି ଡ୍ରାମାର ଏଇ ଅର୍ଥ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

'ଡ୍ରାମା' ଛଡ଼ା ଇଂରାଜୀରେ 'Play' ଶବ୍ଦର ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳନ ରହିଛି । ତେବେ Play ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟାପକ । 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଉଭୟ ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗରେ ମଧ୍ୟ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏଣୁ କୁହାଯାଇଛି - "In the broadest sense drama is simply play." ଡ୍ରାମା ସହିତ ଆମ ନାଟକ ଶବ୍ଦଟିର ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ, ତା' ସହିତ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ'ର ସାଦୃଶ୍ୟ ଅଛି । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ରୂପକ ବ୍ୟତୀତ ସଂସ୍କୃତରେ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦର ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଲୋକବୃତ୍ତ ବା ଜୀବନକାହାଣୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବା ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହେଲା ସଂସ୍କୃତର ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଏହା ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ତାହା କାବ୍ୟ । ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଏହା ଅନ୍ୟର ରୂପ ଅନୁକରଣ କରୁଥିବାରୁ, ଏହାର ନାମ ରୂପକ । ନାଟ୍ୟ ଶବ୍ଦର ମୂଳ ଅର୍ଥ ଥିଲା, ଭରତଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟର ଏକ ସମ୍ମିଳିତ ପ୍ରକ୍ରିୟା । ପରେ ଏହା ଅଭିନୟକୁ ବୁଝାଇଲା ।

ଅଭିନୟରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ହାବଭାବ ଏବଂ ଅବସ୍ଥାର ଅନୁକରଣ କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ତେବେ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଦୁଇଟିଯାକ ଶବ୍ଦର ସଙ୍ଗରେ ନାଟ୍ୟ ଏକ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିପାରିଛି । ସାଧାରଣତଃ ଆମେ 'ନାଟକ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ଅଧିକ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ସଂସ୍କୃତର ଦଶରୂପକ ବା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏର ନାମ ହେଉଛି 'ନାଟକ' । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଏହାର ଅଙ୍କ, କଥାବସ୍ତୁ, ରସ ପରିଣାମ ଆଦି ବିଷୟରେ ସୂଚନା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ତେବେ ସଂସ୍କୃତ 'ନାଟକ' ରୂପକର ଲକ୍ଷଣଗୁଡ଼ିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଆମେ 'ନାଟକ'କୁ .

ଗ୍ରହଣ କରି ନାହୁଁ । ଏଇଟିକୁ ଆମେ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଶବ୍ଦରୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛୁ । ସଂସ୍କୃତ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦଟି ସବୁଠୁ ସୁନିର୍ବାଚିତ ମନେହୁଏ । ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ଫଳରେ ନାଟକ ଶବ୍ଦଟି ସର୍ବଜନପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ତେବେ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' କୁ ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ଆମେ ସାଧାରଣତଃ 'ନାଟକ', 'ନାଟ୍ୟ' ଏବଂ 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ' ଏହି ତିନୋଟି ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଛୁ ।

ଭରତ

ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବିଶେଷ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟ୍ୟ ବିଷୟରେ ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ଅଛି । ଏହାଛଡ଼ା ଏଥିରେ ଅନେକ କଳା, ବିଦ୍ୟା, ଶାସ୍ତ୍ର, ଶିଳ୍ପ ଆଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ନାଟକର ମୂଳତତ୍ତ୍ୱ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତଥା ଅନ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ନାଟ୍ୟବିଷୟକ ଉପାଦାନର ବିସ୍ତୃତ ବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜର ମନୋବୃତ୍ତି ଏବଂ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । କଳାର ଯେକୌଣସି ବିଭବର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ବିବରଣୀ ଏଥିରୁ ମିଳେ । ଭାଷା, ଅଳଙ୍କାରଶାସ୍ତ୍ର, ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ଚିତ୍ରକଳା, ରଙ୍ଗକଳା, ସ୍ଥାପତ୍ୟ, ମୂର୍ତ୍ତିକଳା ଆଦିର ବିସ୍ତୃତ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତୀୟ ସଭ୍ୟତା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ଗ୍ରନ୍ଥ ।

ଭରତଙ୍କ ସମୟ ନେଇ ନାନା ମତ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ କହନ୍ତି ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀ, ପୁଣି କେତେକଙ୍କ ମତରେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀ । ପୁଣି କେତେକ ୨ୟ ଏବଂ ୩ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ମାନନ୍ତି । ଜନ୍ ଏସ୍.କେ. ଦେ'ଙ୍କ ମତରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସ୍ଥାନିତ ସଙ୍ଗୀତ ଅଧ୍ୟାୟ ୪ର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀର, କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ରୂପ ବାରମ୍ବାର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ମିଳୁଥିବା ସଂସ୍କରଣ ୮ମ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗର ।

ଆଜି ଆମ ପାଖରେ ଅଳଙ୍କାରଶାସ୍ତ୍ର, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର, ରସଶାସ୍ତ୍ର ବିଷୟକ ଯେଉଁ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅଛି, ସେଥିରେ ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର । କାଳିଦାସଙ୍କ ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀୟ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ସ୍ଥଳରେ (୨/୧୮) ଭରତଙ୍କ ସଙ୍କେତ ମିଳୁଛି । ଏହି ସମୟବେଳକୁ ଭରତ କେବଳ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ନ ଥିଲେ, ପରନ୍ତୁ ଏକ ପୌରାଣିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଥିଲେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଭରତ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, ଯାହାର ସଙ୍କେତ କାଳିଦାସଙ୍କ ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀୟ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ମିଳୁଛି । ଏଣୁ ଭରତଙ୍କ ସମୟ କାଳିଦାସଙ୍କ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରାୟ ୨୦୦ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ । ପଣ୍ଡିତ ହରପ୍ରସାଦ ଶାସ୍ତ୍ରୀ ଭରତଙ୍କ ସମୟକୁ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ମାନି ନେଇଛନ୍ତି । ଡଃ ଏ.ବି. କୀଥ୍ ଭରତଙ୍କ କାଳ ତୃତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀ ନିଶ୍ଚୟ କରିଛନ୍ତି । ଡଃ ମନମୋହନ ଘୋଷ ବିଭିନ୍ନ ଅଭିଲେଖର ଭାଷାକୁ ଅନୁଶୀଳନ କରି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବର୍ତ୍ତମାନ ରୂପର ସମୟ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ଅଭିଲେଖରେ ମିଳୁଥିବା ଶକ, ଯବନ ଆଦି ଶବ୍ଦ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ।

ଭାସଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରସ୍ତାବନା, ସୂତ୍ରଧର, ପ୍ରେକ୍ଷକ, ଚାରୀ, ଗତି, ଭଦ୍ରମୁଖ, ହାବ, ଭାବ, ଆଦି ଶବ୍ଦ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ଯାହା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବେଶ୍ ପରିଚିତ । ଏଣୁ ଡଃ ଘୋଷ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସମୟ ଭାସଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅର୍ଥାତ୍ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ବୋଲି ମାନନ୍ତି ।

ଡଃ ସି. ସରକାର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମହାରାଷ୍ଟ୍ର ତଥା ନେପାଳର ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବାକୁ ଆଧାର କରି ଏହା ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀର ବହୁ ପରର ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ବାଣଭଟ୍ଟଙ୍କ କାଦମ୍ବରୀ ଏବଂ ହର୍ଷଚରିତରେ ଭରତଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ସଙ୍ଗୀତର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡୁଛି, ୬ଷ୍ଠ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବର୍ତ୍ତମାନ ପାଠ ସ୍ଥିର ହୋଇସାରିଛି । ଯାଜ୍ଞବଲ୍କ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସାମଗ୍ରୀ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଗାଥାସପ୍ତଶତୀରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କୀୟ ମତର ଚର୍ଚ୍ଚା ହୋଇଛି । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସମୟ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆସିଯାଉଛି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବ୍ୟାକରଣ, ଯାସ୍କଙ୍କ ନିରୁକ୍ତର କିଛି ଉଦାହରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସେହି ସମୟର ବା ତାର କିଛି ପୂର୍ବର କୃତୀ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରାଚୀନ ସୂତ୍ର ବା ଶ୍ଳୋକର ଉଦାହରଣ ମିଳୁଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ବହୁ ଗ୍ରନ୍ଥ ସୂତ୍ର ପରିପାଟୀରେ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଜାଗାରେ ସୂତ୍ର ପରିପାଟୀରେ ଲିଖିତ ହେଇଛି । ଏଣୁ କେତେକ ଟୀକାକାର ଭରତଙ୍କ ରଚନାକୁ ସୂତ୍ର କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ଭରତଙ୍କୁ ସୂତ୍ରକୃତ୍ ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟବେଦ ଭରତଙ୍କୁ ସୂତ୍ରକୃତ୍ ନାମରେ ସ୍ମରଣ କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରମାଣକୁ ଆଧାରକରି ଅନୁମାନ କରାଯାଉଛି, ଭରତଙ୍କ ସମୟ କାଳିଦାସଙ୍କ ସମୟର ୨୦୦ ବର୍ଷ ପୂର୍ବର । କାଳିଦାସଙ୍କ ସମୟ ଯଦି ୪ର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀ ହୁଏ, ଭରତଙ୍କ ସମୟ ନିଶ୍ଚୟ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ହେବ ।

ଦଶରୂପକରେ ଭରତଙ୍କୁ ଧନଞ୍ଜୟ ଆଦ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ବନ୍ଦନା କରିଛନ୍ତି । ରାଜଶେଖର 'କାବ୍ୟ ମୀମାଂସା'ରେ ରୂପକର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ଭରତଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରଠାରୁ ଆହୁରି ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥ ହେଉଛି ଯାଜ୍ଞବଲ୍କ୍ୟ ସ୍ମୃତି । ଏଥିରେ ଭରତ, ଅଭିନେତା ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଅଭିନେତା ବା ଭରତ ନିଜ ପେସାକୁ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ନାମକ କଳ୍ପିତ ଋଷିଙ୍କ ନାମରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ରଚନା କରାଯାଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅନୁମାନ, ଭରତ କୌଣସି ବାସ୍ତବିକ ମୁନି ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଅବଶ୍ୟ ଥିଲେ, ଯାହାଙ୍କ ନାମରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଜ୍ଞାତାକୁ ଭରତ କୁହାଗଲା । ପ୍ରଥମ ମତଟିକୁ ଡଃ କାନେ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥଗୁଡ଼ିକରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବାରହଜାର ଏବଂ ଛ' ହଜାର ସଂହିତାର ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁଛି । ହେଲେ ଆଜିକାଲି ୧୨ହଜାର

ସଂହିତା ଉପଲବ୍ଧ ନୁହେଁ । କେବଳ ଛ'ହଜାର ସଂହିତା ମିଳୁଛି । ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଛ' ହଜାର ଶ୍ଳୋକ ମିଳୁଛି । ଏବେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଦୁଇଟି ସଂସ୍କରଣ ମିଳୁଛି ଯଥା - ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟର, ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟର । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ମାନନ୍ତି । ଉତ୍ତରରେ ମିଳୁଥିବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟର ଏବଂ ଦକ୍ଷିଣରେ ୩୬ ଏବଂ ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟ ଉଭୟ ଗୋଟିଏ ଅଧ୍ୟାୟ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବସ୍ତୁତଃ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ଦୁଇଭାଗ କରାଯାଇ ୩୬ ଏବଂ ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟ କରାଯାଇଛି ।

କେତେକ ମନେକରନ୍ତି ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ଦୁଇଭାଗ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ୬ଷ୍ଠ ଏବଂ ୭ମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ଗଦ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସୂତ୍ର, ଭାଷ୍ୟ, ସଂଗ୍ରହ, କାରିକା, ନିରୁକ୍ତ ଆଦି ଅନେକ ଶୈଳୀ ଏବଂ ପଦ୍ଧତିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗଦ୍ୟରୁ ଜଣାଯାଏ, ଏହା ସୂତ୍ରଗ୍ରନ୍ଥ । ଭବଭୂତି ଏବଂ ଅଭିନବଗୁପ୍ତଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ପୁଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ତେବେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗଦ୍ୟରେ ସୂତ୍ର ଏବଂ ଭାଷ୍ୟ ଦୁଇଟିଯାକ ରହିଛି । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରକୁ 'ଭରତସୂତ୍ର' ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଭରତ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କୁ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ପୁଣି କେତେକଙ୍କ ସହିତ ଅସମ୍ମତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଯୋଜନା ବିଷୟ ପ୍ରତିପାଦନ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦେଖିଲେ ଜଣାଯାଏ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଏକ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ, ସୁନିୟୋଜିତ ଏବଂ ସୁସଂପାଦିତ ଗ୍ରନ୍ଥ । ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କାଳରେ ଭରତ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କ ମତକୁ ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି କେତେକ କହନ୍ତି ଏହା ଭରତଙ୍କ ରଚନା ନୁହେଁ, ଏହା ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟର ରଚନା । ମାତ୍ର ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଏ ମତର ଦୃଢ଼ ଖଣ୍ଡନ କରି ଏହା ଭରତଙ୍କର ବୋଲି ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଧର୍ମ ଏବଂ ନୈତିକତା ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଧର୍ମ ହେଉଛି ଏହାର ଶକ୍ତି ବା ପ୍ରେରଣା । ଏହା ହେଉଛି ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକ । ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗରେ ଦୈବୀକୃପା ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଭାରତୀୟ ଧର୍ମ ଏବଂ ଆଦର୍ଶର ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରମାଣ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣାଶ୍ରମ ଧର୍ମ ଅନୁସାରେ ଭାରତୀୟ ସମାଜର ଗଠନ ଅନୁରୂପ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରକୁ ବହୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ଟୀକା ଆଜିକାଲି ମିଳୁ ନାହିଁ ଯଥା - ହର୍ଷକୃତ ବାର୍ତ୍ତିକ, ରାହୁଳକୃତ କାରିକା, ମାନୁଗୁପ୍ତ ଟୀକା, କୀର୍ତ୍ତିଧର ଟୀକା ଆଦି । ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଉପରେ ଅଭିନୟ ଭାରତୀକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ଟୀକା ବା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମିଳୁ ନାହିଁ । ତେବେ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଭଟ୍ଟଲୋଲ୍ଲଟ, ଶ୍ରୀଶଂକୁକ, ଭଟ୍ଟନାୟକ ଆଦି ଟୀକା ରଚନା କରିଥିଲେ । ମମ୍ମଟଙ୍କ କାବ୍ୟପ୍ରକାଶରେ ଉଦଭଟ୍ଟ, ଲୋଲ୍ଲଟ, ଶଂକୁକ, ଭଟ୍ଟନାୟକ, ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଆଦି ୫ଜଣ ଟୀକାକାରଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ତେଣୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଅତି କମ୍‌ରେ ୫ଟି ଟୀକା ଲେଖାଯାଇଥିଲା ।

ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଓ ପୋଏଟିକ୍ସ

ନିଜର ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି ପାଇଁ ଆଜି ଯଦି ବିଶ୍ୱରେ କୌଣସି ରାଜ୍ୟ ସଗର୍ବେ ମଥାଟେକି ଚାହିଁଥାଏ, ସେଇଟି ହେଉଛି ଗ୍ରୀସ୍ । ଏଇ ଦେଶ ବିଶ୍ୱର ମହାମାନବମାନଙ୍କୁ ଜନ୍ମଦେଇ ନିଜକୁ ଧନ୍ୟ ମନେ କରିଛି । ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଗୌରବ ହେଉଛି - ସକ୍ରେଟିସ୍, ଡିମସ୍ଥିନିସ୍, ପ୍ଲେଟୋ, ଏରିଷ୍ଟଟଲ୍, ହୋମର, ଇଉରିପିଡ଼ସ୍ ପ୍ରଭୃତି କବି ଦାର୍ଶନିକ । ୟୁରୋପୀୟ ଭୂଖଣ୍ଡକୁ ଆଜିଯାଏ ଯଦି କୌଣସି ଦେଶ ଆଲୋକ ଦେଖାଇ ଆସିଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି ଗ୍ରୀସ୍ ।

ମହାମନୀଷୀ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଥ୍ରେସ୍‌ର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଷ୍ଟାଗିରା ନଗରରେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୮୪ରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଏଇ ନଗରଟି ମ୍ୟାସିଡନ ରାଜ୍ୟରେ ଅବସ୍ଥିତ, ଯାହା ଏଥେନ୍ସ ନଗରୀଠାରୁ ଦୁଇଶହ ମାଇଲ ଉତ୍ତରକୁ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପିତା ନିକୋମେକାସ୍ ମ୍ୟାସିଡୋନାର ରାଜା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ପିତାମହ ଦ୍ୱିତୀୟ ଆମିନଟାସ୍‌ଙ୍କ ଗୃହ ଚିକିତ୍ସକ ଥିଲେ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ କୈଶୋର ଏବଂ ଯୌବନ କାଳ ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କାହାଣୀ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ମତରେ, ସେ ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳ ଥିଲେ । ପୈତୃକ ଧନ-ସମ୍ପତ୍ତି ବରବାଦ କରିଦେଲେ । ଅନାହାରରେ ରହିବା ପରେ ସେ ସୈନ୍ୟବିଭାଗରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ପରେ ସେ ନିଜ ନଗରୀକୁ ଫେରିଆସି ଚିକିତ୍ସା ବ୍ୟବସାୟ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ବତିଶ ବର୍ଷ ବୟସରେ ଦର୍ଶନ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ସେ ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ପାଖକୁ ଏଥେନ୍ସ ଯାଇଥିଲେ । ଅନ୍ୟ ମତରେ, ସେ ୧୮ ବର୍ଷ ବୟସରେ ଏଥେନ୍ସ ଯାଇଥିଲେ ଏବଂ ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ଶିଷ୍ୟତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସେଠାରେ ସେ ଆଠବର୍ଷ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିଲେ । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁବେଳକୁ ସେ ତାଙ୍କ 'ଆକାଡେମୀ'ରେ ଏଥେନ୍ସରେ ଥିଲେ । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ସେ ଦେଶ ଭ୍ରମଣରେ ବାହାରିଗଲେ । ସେ ହାରମିୟାସଙ୍କ ପାଖରେ ରହିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ ତାଙ୍କର ଭଉଣୀକୁ ବିବାହ କରିଥିଲେ ।

ପରେ ପରେ ମ୍ୟାସିଡୋନାର ରାଜା ଫିଲିପ ତାଙ୍କୁ ଦେଶକୁ ଡାକି ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ଶିକ୍ଷାଭାର ତାଙ୍କ ଉପରେ ଅର୍ପଣ କରିଥିଲେ । ତିନିବର୍ଷ ସେ ତାଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ । ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୩୫ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ମ୍ୟାସିଡୋନାରେ ରହିଥିଲେ ଏବଂ ପରେ ଏଥେନ୍ସ ଫେରିଥିଲେ । ସେଠାରେ ସେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୨୩ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଥିଲେ । ଏଇ ବାରବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ସେ ବିଦ୍ୟାପୀଠ ବସାଇଥିଲେ ଏବଂ ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କ ବିଦ୍ୟାପୀଠର ନାମ ଥିଲା 'ଲାଇ ସିଉମ୍' । ଏଠାରେ ସେ ଦର୍ଶନ, ବିଜ୍ଞାନ, ରାଜନୀତି ଆଦି ବିଷୟରେ ଚର୍ଚ୍ଚା କରୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ବେଶିଦିନ ରହିପାରି ନ ଥିଲେ । ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ଏଥେନ୍ସ ମ୍ୟାସିଡୋନାର ଆଧିପତ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଏତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆଲେକଜାଣ୍ଡାରଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିଆସିଥିଲେ । ଏହା ପଛରେ ଥିଲା ତାଙ୍କର ରାଜନୈତିକ

ଦର୍ଶନ - ଅର୍ଥାତ୍ ଛୋଟ ଛୋଟ ନଗରରାଜ୍ୟର ବିଲୋପ ତଥା କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଶାସନ - ଗୋଟିଏ ଗ୍ରୀସ୍‌ରାଷ୍ଟ୍ରର କଳ୍ପନା । ଏଥେନ୍‌ସବାସୀ ଏହି ପରିକଳ୍ପନାକୁ ଭଲ ମନରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥିଲେ । ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କୁ ଡରି ଏଥେନ୍‌ସବାସୀ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କୁ କିଛି କହିପାରୁ ନ ଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ସବୁ ଆକ୍ରୋଶର ଶିକାର ହେଲେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ । ଇଡାରମେଡନ ନାମକ ପ୍ରଧାନ ପୁରୋହିତ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବିରୋଧରେ ମହାଭିଯୋଗ ଆଣିଲେ । ସେ ଏଥେନ୍‌ସର ଯୁବକମାନଙ୍କୁ ବିଭ୍ରାନ୍ତ କରୁଛନ୍ତି ବୋଲି ଅଭିଯୋଗ ହେବାରୁ ତାଙ୍କୁ ଏଥେନ୍‌ସ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଏଥେନ୍‌ସରୁ ଯାଇ ଚାଲକିସ୍‌ଠାରେ ପହଞ୍ଚିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ ପୀଡ଼ିତ ହୋଇ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଥିଲେ । ପୁଣି ଶୁଣାଯାଏ, ଗଭୀର ନୈରାଶ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ବିଷପାନ କରି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଥିଲେ । ସେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୨୨ରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଥିଲେ ।

ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମତରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଥିଲେ ତାଙ୍କ ଏକାଡେମୀର ନଉସ (Nous) ବା ମୂର୍ତ୍ତିମାନ୍ ମଣିଷ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବାସଗୃହ ଥିଲା ଏକକ ପାଠକେନ୍ଦ୍ର (the house of the reader) । ଇଉରିପିଡ଼ସଙ୍କ ପରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଥିଲେ ଏକ ବିରାଟ ପୋଥିଶାଳା । ସେ ଏପରି ଅସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ଥିଲେ, ଯାହାଙ୍କୁ ପ୍ଲେଟୋ ଏକ 'ମୂର୍ତ୍ତିମାନ୍ ମେଧା' ବୋଲି କହିପାରିଥିଲେ । ଦାର୍ଶନିକ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ସଂସ୍କାର ସେ ତାଙ୍କର ଡାକ୍ତର ପିତାଙ୍କଠାରୁ ଉତ୍ତରାଧିକାର ସୂତ୍ରରେ ପାଇଥିଲେ । ଶେଷଆଡ଼କୁ ପ୍ଲେଟୋ ଏବଂ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତର ଅମେଳ ହୋଇଥିଲା । ତାଙ୍କ ପାଖରେ ଯଦିଓ ପ୍ଲେଟୋ ଥିଲେ 'ପ୍ରିୟ', କିନ୍ତୁ ସତ୍ୟ ଥିଲା 'ପ୍ରିୟତର' । ଉଭୟ ଗୁରୁ-ଶିଷ୍ୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯୁକ୍ତିତର୍କ ଚରମ ସୀମାରେ ପହଞ୍ଚିଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ତାଙ୍କୁ ବିଜୟୀ କରାଉଥିଲା ।

କେହି କେହି ତାଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥସଂଖ୍ୟାକୁ ଚାରିଶହ, ପୁଣି କେତେକ ଏକହଜାର ବୋଲି କହିଥାନ୍ତି । ତେବେ ସେ ଲଜିକ୍ ବିଷୟରେ, ବିଜ୍ଞାନ ବିଷୟରେ, ଦର୍ଶନ ବିଷୟରେ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟ ବିଷୟରେ ନାନା ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରିଥିଲେ । ସାହିତ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି - Rhetorics ଏବଂ Poetics । ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୩୫ରୁ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୩୨୩ ମଧ୍ୟରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଅଧିକାଂଶ ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ତାଙ୍କ ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ 'ଲଜିକ ଓ ରେଟୋରିକ' ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟକୌଣସି ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା କି ନାହିଁ ସନ୍ଦେହ । ବାରବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ କେବେ 'ପୋଏଟିକ୍‌ସ' ରଚିତ ହୋଇଥିବ, ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ 'ପୋଏଟିକ୍‌ସ'ର ଅବସ୍ଥା କ'ଣ ଥିଲା, ସେ ନେଇ ଠିକ୍ ତଥ୍ୟ କିଛି ଜଣାପଡ଼େନା । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥଟିକୁ ସେ ସଂଶୋଧନ ମଧ୍ୟ କରିବାକୁ ସୁଯୋଗ ପାଇ ନ ଥିଲେ । ତେବେ ଏଇ ଅସଂଶୋଧିତ ରୂପଟି ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଥିଲା ।

ପୋଏଟିକ୍‌ସର ପ୍ରଥମ ଅନୁବାଦ ସିରୀୟ ଭାଷାରେ ହୋଇଥିଲା । ସେଥିରୁ Abu-Baschar ଆରବୀ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ ୯୩୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ।

୧୩ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଜର୍ମାନୀର ହେରମାନ ଲାଟିନ୍ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କଲେ । ୧୪ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସ୍ପେନ୍ ମାଣ୍ଟିନାସ୍ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ । ୧୫୪୮ରେ ରବଟଲି ଟୀକାଭାଷ୍ୟ ସହିତ ଏହାର ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶ କଲେ । ଇଟାଲୀ ଭାଷାରେ ଏହାକୁ ଅନୁବାଦ କଲେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ୋ ସେଗ୍ନି । ପରେ ପରେ ପୋଏଟିକ୍ସର ବହୁ ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି ।

ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବିଶେଷ କରି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁମାନେ ଆଲୋଚନା କରନ୍ତି, ସେମାନେ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'କୁ ଛାଡ଼ିପାରିବେନି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପୋଏଟିକ୍ସ ହେଉଛି ଏକ ଅମୂଲ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ । ପୋଏଟିକ୍ସରେ ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟ ସନ୍ନିବେଶ ହୋଇଛି ଯଥା - ଅନୁକରଣ, ଅନୁକରଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଅନୁକରଣ ରୀତି, କାବ୍ୟର ଉତ୍ପତ୍ତି ଓ କ୍ରମବିକାଶ, ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଏବଂ ତାର ଲକ୍ଷଣ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଲକ୍ଷଣ, ଏକକ, ନାୟକ ଐକ୍ୟ, ଘଟଣା ଐକ୍ୟ, ପରିସ୍ଥିତି ବିପର୍ଯ୍ୟାସ, ଅଭିଜ୍ଞାନ, ଚରିତ୍ର, ଭାବନା, ରଚନାଶୈଳୀ, ମହାକାବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ସର୍ବମୋଟ୍ ୨୬ଟି ଅଂଶରେ ପୋଏଟିକ୍ସ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି ।

ନାଟକ ବିଚାର

ସାହିତ୍ୟର ବିଚାର ସହଜସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଠି ସହୃଦୟତା ବଡ଼କଥା । ତା' ନ ହେଲେ ସାହିତ୍ୟର ରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ସମୀକ୍ଷକର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ପର୍କରେ The Making of Literature ଗ୍ରନ୍ଥରେ (P-377) R.A. Scott James କହନ୍ତି - "The critic must have some knowledge of that tract of life from which the creative writer starts. That is to say, he must have understanding of what we call life itself.". ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ବିଚାର ଆହୁରି କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଏହା ଏକ ଯୌଥକଳା ବା ମିଶ୍ରକଳା । ଖାଲି ନାଟକଟି ଲେଖିଦେଲେ କାମ ସରିଯିବ ନାହିଁ, ଅଭିନୀତ ନ ହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାର ସଫଳତା ପ୍ରତିପାଦିତ ହେବ ନାହିଁ ।

ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦାୟୀ ନାଟ୍ୟକାର, ପ୍ରଯୋଜକ, କଳାକାର ଏବଂ ଦର୍ଶକ । ନାଟକ ହେଉଛି ମାନବ ଜୀବନର କୌତୂହଳମୟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଦୃଶ୍ୟରୂପ । ନାଟକଟିଏ ପାଠକଲେ ତାହା ମଣିଷର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ କିଛିଟା ତରଙ୍ଗାୟିତ କରିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ତାହା ଯେତେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ, ତାର ମୂଲ୍ୟାୟନ ଅଲଗା ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଧରା ପଡ଼ିଯାଏ । ପଢ଼ିକରି ସମାଲୋଚନା କରିବା ଆଉ ଦେଖିକରି ସମାଲୋଚନା କରିବା ଭିତରେ ଅନେକ ଫରକ ରହିଛି । ନାଟକଟି ସବୁ ସମୟରେ ଅଭିନୟର ଅପେକ୍ଷା ରଖିଥାଏ, ଏ କଥା ମନେରଖି ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ହେବ । ଏଣୁ ସମୀକ୍ଷକର ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅଭିଜ୍ଞତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତାଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଦରକାର । ଏଣୁ ନାଟକଟିକୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ, ତତ୍କାଳୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ସମୀକ୍ଷକଙ୍କର ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଆଜିକାଲି ନାଟକର ନାନାବିଧ ରୂପ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଅନେକ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଲୋଚକ ବିଚାର କରିବା ଦିଗରେ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଏ । କ୍ଲାସିକ୍ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକକୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ ସମାଲୋଚକକୁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କୌଣସି ନାଟକକୁ ଭଲମନ୍ଦ କହିବା ପୂର୍ବରୁ ତା' ବିଷୟରେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ହେବ । ନାନା ପ୍ରକାର 'ଇଜମ୍' ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ, ତାର ବିଚାର ମଧ୍ୟ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ସିମ୍ବଲିଜିମ୍, ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍, ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଜିମ୍, ରିୟଲିଜିମ୍, ସର-ରିୟଲିଜିମ୍, ଆଇଡିଆଲିଜିମ୍ ଆଦି ନାନା ବାଦର ପ୍ରୟୋଗ ଫଳରେ ନାଟ୍ୟ ବିଚାରରେ କୌଣସି ଏକ ଆଦର୍ଶକୁ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା, ଫାର୍ସ, ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଏସବୁର ସଂଜ୍ଞା ଏବଂ ସ୍ୱରୂପ ନେଇ ନାନା ପ୍ରକାର ମତ ଦେଖାଯାଏ ।

ଏଣୁ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକଠାରୁ ଅନେକ କିଛି ଆଶା କରାଯାଏ । ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହାର ଅଭିନୟ ଦିଗ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ତେବେ ସବୁ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ସଫଳ ନାଟକକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବନି । ଅନେକ ନିମ୍ନସ୍ତରର ନାଟକ ଅଭିନେତାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କଳା, ଆଲୋକ ସଂପାତର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏଠି ମଞ୍ଚ ସଫଳତା କାମ ଦେଇ ନ ଥାଏ । ତେବେ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକଙ୍କର ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର କାବ୍ୟତ୍ୱ ସହିତ ନାଟକୀୟତା ମଧ୍ୟ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି - "A dramatic work must always be regarded from a double point of view, how far it is poetical and how far it is theatrical." ଅଧ୍ୟାପକ ସ୍ଲେଗେଲ ଅଭିନୟ ଏବଂ କାବ୍ୟତ୍ୱ ଏ ଦୁଇ ଦିଗରୁ ନାଟକକୁ ବିଚାର କରିଛନ୍ତି ।

ଅନେକ ନାଟକ ଯେକି କାବ୍ୟଗୁଣରେ ଗରୀୟାନ୍ ଅଥଚ ମଞ୍ଚ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅସଫଳ, ତାକୁ 'ପାଠ୍ୟନାଟକ' ରୂପେ ଗଣାଯାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯଦି ଲୋକଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରି ନ ପାରେ, ତେବେ ଧରିନେବାକୁ ହେବ ଯେ ଅଭିନୟ ଦିଗଟି ଏଠାରେ ଅବହେଳିତ । ଯଦି କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚ ସଫଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହାର କାବ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଉପେକ୍ଷିତ, ସେ ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଭାବର ରସ ପରିଣତି ଯଦି ସାର୍ଥକତା ଲାଭ କରେ, ତେବେ ତାର ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ଭାବର ରସରୂପକୁ ଅଧ୍ୟାପକ ସ୍ଲେଗେଲ କାବ୍ୟଲକ୍ଷଣ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

ନାନା ପରିସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ନାଟକର ଭାଗ୍ୟ ନିର୍ଣ୍ଣୀତ ହୋଇଥାଏ । ବେଳେବେଳେ ପ୍ରଯୋଜକ ନାଟକଟିକୁ ବ୍ୟବସାୟିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଥାଏ । ପୁଣି

ବେଳେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର କଳାକୌଶଳ ଠିକ୍ ଭାବରେ ନାଟକରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରେନା । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ସବୁଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟଶାଳାଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟ୍ୟକଳା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କର ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଉଚିତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ୍ ନାଟକର କିଛି root idea ବା ଭାବବୀଜ ଥାଏ ଭରତ ଏହାକୁ ନାଟକର ସ୍ଥାୟୀଭାବ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କଲାବେଳେ କେହି କେହି ଏହାକୁ theme ଭାବେ ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ଭାବବୀଜ ବା ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ ଠିକଣା ହେଲାପରେ, ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ବୃତ୍ତ ଦିଗକୁ ଅଗ୍ରସର ହେବ, ଯାହାକୁ ଆଧାର କରି ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ବୃତ୍ତ ବିଚାର ସମୟରେ ଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତି ଓ ଜଟିଳତା, ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ବୀଜବପନ, ଘଟଣାର ନିମ୍ନମୁଖୀ ଗତି, ଉପସଂହାର କିପରି କରାଯାଇଛି, ନାଟକଟି କେତୋଟି ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି, ତାହା ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏସବୁ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ନାଟ୍ୟଘଟଣା ସରଳ କି ଜଟିଳ, ଘଟଣାବଳୀ ପାରସ୍ପରିକ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏସବୁ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ଘଟଣାଟିର ଉତ୍ସ କିଏ, ତାକୁ ସ୍ଥିର କରିବାକୁ ହେବ । ଉତ୍ସକୁ ଆଧାର କରି ନାଟକର ନାମକରଣ ଇତିହାସ, ପୁରାଣ ବା ସାମାଜିକ ସ୍ତରରୁ ହୋଇଥାଏ । ଖାଲି ଉତ୍ସ ଦେଖିଲେ ହେବ ନାହିଁ, ତାହାର ଆତ୍ମା ବା ଆଦର୍ଶ ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ରର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା, ସଂଳାପର ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘାତ ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଆବହସଙ୍ଗୀତ ଉପଯୁକ୍ତ ବିନିଯୋଗ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଆଲୋକ ଏବଂ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା କେତେଦୂର ସଫଳ ହୋଇଛି, ଏସବୁ ଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ସମୀକ୍ଷକର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଉପରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋଚନା କରାଗଲା, ସେସବୁର ଉପଯୋଗିତା ଏବଂ ଅଭିନୟ ଦିଗରୁ ସେସବୁର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଏବଂ ସାର୍ଥକତା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବା ନାଟ୍ୟ ସମୀକ୍ଷକର ପ୍ରଥମ ଏବଂ ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ତୁଳନା

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଅନୁସୃତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱରେ କେତେକ ଉପାଦାନରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିଲାବେଳେ, ଅନ୍ୟ କେତେକରେ ଫରକ ଦେଖାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଆରିଷ୍ଟଟଲ, ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ, ଏ.ସି. ବ୍ରାଡ଼ଲି, ଜି.ଫ୍ରେତାଗ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ ଆଦିଙ୍କ ମତାମତକୁ ନେଇ ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇଥିବାବେଳେ, ପ୍ରାଚ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଆମେ ଦେଖୁ, ଭରତ, ନନ୍ଦୀକେଶ୍ୱର, ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟବିଦ୍‌ମାନଙ୍କୁ । ଏମାନଙ୍କ ପରେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ଦିଗନ୍ତରେ ବହୁ ଆଲୋଚକ ସ୍ଥାନ ପାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର

ପରିସରକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ଓ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ମାର୍ଗର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି ସେମାନଙ୍କ ସମସାମୟିକ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଛ'ଟି ଉପାଦାନକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ବୃତ୍ତ ବା କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ଚିନ୍ତା, ଭାଷା ବା ସଂଳାପ, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟରୂପ ।

ବୃତ୍ତ - ଏହାକୁ କଥାବସ୍ତୁ ବା ପ୍ଲଟ କୁହାଯାଏ । ବୃତ୍ତର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନେକ ଘଟଣାର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଯୋଗ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ଏକ ଆଦର୍ଶ ରୂପ । ଜୀବନର ବିବିଧ ଘଟଣାକୁ ଗୋଟିଏ ମାଳାରେ ଗୁନ୍ଥି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ପଥରେ ପହଞ୍ଚାଇବା ହେଉଛି ବୃତ୍ତ । ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପ୍ଲଟ ବା ବୃତ୍ତକୁ କହିଛନ୍ତି 'ଇତିବୃତ୍ତ' । ବିଶ୍ୱନାଥ, ଧନଞ୍ଜୟ ବୃତ୍ତକୁ 'ବସ୍ତୁ' ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ 'ବୃତ୍ତ'ରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ଗତି ବା ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ୫ଟି ଅବସ୍ଥା ଭିତର ଦେଇ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ପ୍ରାରମ୍ଭ, ପ୍ରଯତ୍ନ, ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳାଗମ । କଥାବସ୍ତୁରେ ନାୟକର ପ୍ରୟୋଜନସିଦ୍ଧ ବା ଫଳଲାଭର କାରଣସ୍ୱରୂପ ଭରତ ୫ଟି ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ବୀଜ, ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା, ପ୍ରକରୀ ଓ କାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟ୍ୟଶରୀର ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ୫ଟି ଅବସ୍ଥାରେ ବିଭକ୍ତ କଲାପରି ଏଇ ଅବସ୍ଥା ବା ପର୍ଯ୍ୟାୟଭିତରୁ ୫ଟି ସନ୍ଧି ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି ଯଥା - ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ ଓ ନିର୍ବହଣ । 'The Art of Poetry' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ବୃତ୍ତ ଓ ତାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଆତ୍ମା ହେଲା ବୃତ୍ତ, ଯାହାର ୩ଟି ଅଂଶ ରହିଛି ଯଥା - ଆଦି, ମଧ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତ । ଜନ ଡ୍ରାଇଡେନ An Essay of Dramatic Poetryରେ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ପ୍ରୋଟୋସିସ୍ (ପ୍ରବେଶ), ଏପିଟାସିସ୍ (କ୍ରିୟା), କାଟାସ୍‌ଟାସିସ୍ (ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଗ୍ରଗତି), କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି । ବ୍ରାଡ଼ଲି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ଲଟ ବା ବୃତ୍ତକୁ ତିନିଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଏକ୍ସପୋଜିସନ (ଘଟଣାର ଆବରଣ ଉନ୍ମୋଚନ), ଡେଫିନାଇଟ ବିଗିନିଙ୍ଗ (ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୂଚନା) ଏବଂ କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି (ପରିଣାମ) । ଜର୍ଜ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ The Technical Novelty in Ibsen's Playsରେ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ତିନୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ସୂଚନା ବା ଏକ୍ସପୋଜିସନ, ପରିସ୍ଥିତି ବା ସିଚୁଏସନ, ଆଲୋଚନା ବା ଡିସ୍‌କସନ । ଜି. ଫ୍ରେଡାଗ ତାଙ୍କର Technique of the Drama ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟ୍ୟଘଟଣାକୁ ୫ଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ପ୍ରସ୍ତାବନା ବା ଇନ୍‌ଟ୍ରୋଡକ୍‌ସନ, ଆରୋହ ବା ରାଇଜ୍, ଚୂଡ଼ାନ୍ତପର୍ବ ବା କ୍ଲାଇମାକ୍‌ସ, ଅବରୋହ ପର୍ବ ବା ରିଟର୍ଣ୍ଣ/ଫଲ, ଏବଂ ପରିଣାମ ପର୍ବ ବା କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି ।

ବୃତ୍ତ ସହିତ ଉପବୃତ୍ତ ବା ଉପକାହାଣୀର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ । ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତରେ ଉପବୃତ୍ତ ଯୁକ୍ତ ହେବାର ଐତିହ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାଚୀନ ।

ଐକ୍ୟନୀତି - ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଐକ୍ୟନୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ ତିନିପ୍ରକାର ଐକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା - ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ, କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ଏବଂ ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ । ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ବିଷୟରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ବିଶଦ ଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଥିବାବେଳେ, କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଭାବେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ବିଷୟରେ ପ୍ରାୟ କିଛି କହି ନାହାନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ସମଗ୍ର ଘଟଣା ବହୁ ଘଟଣାଂଶକୁ ନେଇ ଏଭଳି ଐକ୍ୟ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହେବ ଯେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଅଂଶ ସମଗ୍ର ଘଟଣାରୁ କଟିଗଲେ, the whole will be disjointed and disturbed ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଘଟଣାଂଶ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇ ଆଦି ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାକୁ ରୂପ ଦେବ । କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତ ହେଲା, ୨୪ ଘଣ୍ଟା ବା ସେଥିରୁ ଅଳ୍ପ କିଛି ବେଶି ସମୟର ଘଟଣାକୁ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଆଭାସ ହେଲା, ଆୟତନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣତର ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ଗତି କରିବ ।

ବହୁ ଘଟଣାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିବାକୁ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ଗଣ ଚାହି ନାହାନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଯେଉଁଠି ବୃତ୍ତର ବହୁ ଘଟଣା ଥାଏ, ସେସବୁର ଉପସ୍ଥାପନାରେ ରସହାନି ଘଟିବାର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣକାର ବିଶ୍ୱନାଥ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ଥିଲେ । ଭାରତୀୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ଭାବଗତ ଐକ୍ୟ ବା Unity of impression ରକ୍ଷା ଦିଗରେ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇଥିଲେ । କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତ ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଥ କିଛିଟା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ ଗୋଟିଏ ଦିନର କାର୍ଯ୍ୟ ହିଁ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେବ । ଯଦି ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ତା' ସମ୍ଭବ ନ ହୁଏ, ତେବେ ପ୍ରବେଶକର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହେବ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଅନେକ ଦିନର ଘଟଣା ସ୍ଥାନପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଗୋଟିଏ ଦିନର ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଦୁଇଅଙ୍କର ବ୍ୟବଧାନ ଏକମାସରୁ ଅଧିକ ହେବ ନାହିଁ । ବର୍ଷକରୁ ଅଧିକ ବ୍ୟବଧାନ ପୂରାପୂରି ନିଷିଦ୍ଧ । ସମଗ୍ର ନାଟକଟିରେ କେତେ ବର୍ଷର ଘଟଣା ରହିବ, ସେ ବିଷୟରେ କିଛି ସୂଚନା ନାହିଁ । ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ସୂଚନା ମିଳେନା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କେଉଁଠି ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ରହିଛି ତ ପୁଣି କେଉଁଠି ରହି ନାହିଁ ।

ଚରିତ୍ର - ନାଟକର ପ୍ରାଣ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର । ଘଟଣା ବା ତାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଭାବକୁ ଆମ ସମ୍ମୁଖରେ ଜୀବନ୍ତ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ କରେ ଚରିତ୍ର । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ, ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ଧର୍ମ, ଯାହା ପାଇଁ ମଣିଷ ଉପରେ ଆମେ କେତେକ ଗୁଣ

ଆରୋପ କରିଥାଉ - By character I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agents. ତାଙ୍କ ମତରେ ଚରିତ୍ରଟି ଭଲ (good) ହେବା ଦରକାର । ତାର ନୈତିକ ଅଭିପ୍ରାୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଉଚିତ । ଚରିତ୍ର ଯଥାଯଥ (Propriety) ହେବା ଉଚିତ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାରୀ କୋମଳାଙ୍ଗୀ, ରାଜା ସାହସୀ ହେବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ପୁଣି ବାସ୍ତବ (true to life) ହେବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍ଗତି (Consistency) ରହିବା ଦରକାର । ପୁନଶ୍ଚ ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଏବଂ ସମ୍ଭାବ୍ୟ (necessary and probable) କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବାକୁ ହେବ । W.H. Hudson ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି - "Characterisation is the really fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work."

ଆଳଙ୍କାରିକ ଭରତ, ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ନାଟକରେ ନାୟକ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ନାୟକ-ନାୟିକା ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ, ସହଯୋଗୀ ଚରିତ୍ର, ପ୍ରତିନାୟକ ଚରିତ୍ର, ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ଚରିତ୍ରର ଭାଷା, ସମ୍ବୋଧନ ରୀତି ଆଦି ବିଷୟରେ ବିସ୍ତୃତ ଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ- ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାକୁ ଯିଏ ପରିଣାମ ଆଡ଼କୁ ବାଟ କଢ଼ାଇ ନିଏ, ସେ ହେଲେ ନାୟକ । ସେ ଉଚ୍ଚବଂଶସମ୍ଭୂତ, ସୁଦର୍ଶନ, ବିନୟୀ, ଉଦାର, କଳାରସିକ, ବୀର, ଦୃଢ଼ଚେତା ଆଦି ଗୁଣର ଅଧିକାରୀ ହେବା ଦରକାର । ସେହିପରି ନାୟିକା ହେଉଛି ସ୍ୱୀୟା, ଅନନ୍ୟା ଏବଂ ସାଧାରଣୀ । ନାୟକ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ନାୟିକାର ମଧ୍ୟ ଆଠଟି ଭେଦ ରହିଛି ; ଯଥା - ସ୍ୱାଧୀନଭର୍ତ୍ତୃକା, ବାସକସଜ୍ଜା, ବିରହଉତ୍କଣ୍ଠିତା, ଖଣ୍ଡିତା, ବିପ୍ରଲବ୍ଧା, ପ୍ରୋଷିତଭର୍ତ୍ତୃକା ଏବଂ ଅଭିସାରିକା । ଆଳଂକାରିକଗଣ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ବୃତ୍ତ ସହିତ ସେମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କ କୌଣସିଠାରେ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ନାୟକ ଚରିତ୍ରର ସଙ୍ଗତି ବିଷୟରେ କହିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ସଂଗତି ବିଷୟରେ କିଛି କହି ନାହାନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ଯଥାଯଥ' ଚରିତ୍ର ସହିତ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ମଧ୍ୟ ଏକମତ ହୁଅନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ଚରିତ୍ରର ଭଲଦିଗକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥିବାବେଳେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଚରିତ୍ରକୁ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ସମ୍ଭାବ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ସଂଳାପ - ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇବା ଲାଗି ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତିକୁ ସଂଳାପ କୁହାଯାଏ । The Art of Poetryରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଭାଷା, ଶବ୍ଦ ଓ ରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶଦଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, ଭାଷାର ଆଦର୍ଶ ରୀତି ସ୍ୱଚ୍ଛ ହେବା ଦରକାର । ନାନା ଧରଣର ରୀତି ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍ଗତି ରକ୍ଷିତ ହେବା ଦରକାର । ରୂପକ ପ୍ରୟୋଗରେ ଦକ୍ଷତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅର୍ଥାତ୍ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟରୁ ରୀତିର ସ୍ୱଚ୍ଛତା, ସମୁନ୍ନତ ରୀତି, ରୀତି ପ୍ରୟୋଗରେ ସଙ୍ଗତି, ରୂପକ ପ୍ରୟୋଗରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆଦି ବିଷୟରେ ଜଣାପଡ଼େ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ନାଟକର ଭାଷା ଓ ରଚନା ରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ୪ଟି ରୀତି ବା ବୃତ୍ତିର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ; ଯଥା - କୌଶିକୀ, ସାତ୍ତ୍ୱତୀ, ଆରଭଟୀ ଓ ଭାରତୀ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ନାନା ଭାବରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନାପୂର୍ଣ୍ଣ ଗଭୀର ଉକ୍ତି ହେଉଛି ସଂଳାପ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ନାଟ୍ୟସଂଳାପ ପଦ୍ୟରେ ରଚିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାହା ଛନ୍ଦବଦ୍ଧ ହେବା ଦରକାର । ବିଭିନ୍ନ ରସର ଅନୁକୂଳ ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବ । ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥକୁ ଚାହି ଯଥାର୍ଥ ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ହେବ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଦୁରୂହ ଶବ୍ଦ ବର୍ଜନ, ଦର୍ଶନ ବୋଧଗମ୍ୟ ଶବ୍ଦାର୍ଥର ସୁଷମ ପ୍ରୟୋଗ, ରସାନୁକୂଳ ଓ ନୃତ୍ୟ ସହିତ ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ବାକ୍ୟଗଠନ ଆଦିଦ୍ୱାରା ନାଟକକୁ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରାଯାଇଥାଏ । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ୫ ପ୍ରକାର ଉପମା, ରୂପକ, ୧୦ ପ୍ରକାର ଯମକ, ୩୩ ପ୍ରକାର ଅଳଂକାର, ୧୬ ପ୍ରକାର ବୀଥାଙ୍ଗ, ୧୦ ପ୍ରକାର ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗର ପ୍ରୟୋଗ ବିଧି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଉଭୟ ଭରତ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଭାଷା ବା ସଂଳାପ ଦୈନନ୍ଦିନ ଭାଷାଠାରୁ ପୃଥକ୍ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ତେବେ ନାଟ୍ୟସଂଳାପ ନାଟକୀୟ ହେବା ଦରକାର । ନାଟକର ବୃତ୍ତ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସହିତ ସଂଳାପର ସମ୍ପର୍କ ନିବିଡ଼ । ଅବାସ୍ତବ ସଂଳାପ ବର୍ଜନୀୟ । ବାକ୍ୟ ଓ ଶବ୍ଦରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ପ୍ରୟୋଗ, ନାନା ଅଳଙ୍କାରର ସନ୍ନିବେଶ, ନାନା ରୂପକଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ସଂଳାପକୁ ପ୍ରଶଂସନୀୟ କରିବାକୁ ହେବ ।

ସଙ୍ଗୀତ - ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସଙ୍ଗୀତକୁ ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ଉପାଦାନ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଅଭିନୟକୁ ଆନନ୍ଦଦାୟକ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ସଙ୍ଗୀତ । ପୋଏଟିକ୍ସ ଗ୍ରନ୍ଥରେ, ସେ ନାଟକରେ କୋରସ୍‌ର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "The chorus too should be regarded as one of the actors, it should be an integral part of the whole and share in the action, in the manner not of Euripides but of Sophocles." ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି ଡିଥିରାମ୍ବ ଓ କ୍ଲାସିକ କୋରସ ଗୀତରୁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଗୀତକୁ ନାଟକର ଏକ ଉପାଦାନ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଆଧୁନିକ କାଳର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ିରେ ସଙ୍ଗୀତର ସ୍ଥାନ କ୍ରମେ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇଯାଇଛି ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସଙ୍ଗୀତର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟିକାଳରେ ଭରତ 'ସାମବେଦ'ରୁ ଗୀତ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । 'ସଙ୍ଗୀତରତ୍ନାକର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କୁହାଯାଇଛି ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଓ ବାଦ୍ୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣର ନାମ ସଂଗୀତ । ଅର୍ଥାତ୍ ''ନୃତ୍ୟଂ ଗୀତଂ ବାଦ୍ୟଂ ତ୍ରୟଂ ସଙ୍ଗୀତମୁଚ୍ୟତେ ।'' ପ୍ରାଚୀନଭାରତରେ 'ନାଟ୍ୟଶାଳା'କୁ 'ସଙ୍ଗୀତଶାଳା' ନାମରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ

ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନରେ ତିନିଶ୍ରେଣୀର ସଙ୍ଗୀତ ସନ୍ନିବେଶିତ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ପୂର୍ବରୁ 'ପୂର୍ବରଙ୍ଗ'ରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅଙ୍କ ଶେଷରେ ରସାନୁକୂଳ ସଙ୍ଗୀତ ଗାଇବାର ପରମ୍ପରା ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ନାଟକରେ ଥିଲା । ଗୀତ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟର ଏକ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ ରସ । ଭରତଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ସଙ୍ଗୀତ ବିଷୟରେ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା କରି ନାହାନ୍ତି । କାରଣ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଚଳନ ମଧ୍ୟ କ୍ରମଶଃ ହ୍ରାସ ପାଇଥିଲା । ଭାରତୀୟ ଆଳଙ୍କାରିକମାନଙ୍କ ମତରେ ସଙ୍ଗୀତ ରସାନୁକୂଳ ହେବ ଏବଂ ଔଚିତ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ କଣ୍ଠରେ ଏକକ ହେଉ ବା ସମବେତ ଭାବରେ ହେଉ ସଂଯୋଜିତ ହେବ ।

ଦୃଶ୍ୟ - ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଷଷ୍ଠ ଉପାଦାନରୂପେ ଦୃଶ୍ୟକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । The Art of Poetry ଗ୍ରନ୍ଥରେ କୁହାଯାଇଛି Spectacular equipment will be a part of Tragedy ଅର୍ଥାତ୍ Spectacle ଅର୍ଥ 'Stage-appearance of the actors' ବୋଲି ଧରାଯାଇଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ, ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ରୂପସଜ୍ଜା ଓ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ, ତାହାହିଁ ଦୃଶ୍ୟ । ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ନ ଥିଲା । ନାଟ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟ ବା ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଅବସ୍ଥା ଓ ଅବସ୍ଥାନକୁ ଦେଖାଇବା ହେଲା ଦୃଶ୍ୟର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହିପରି ନାଟ୍ୟସ୍ଥାନ ଏବଂ ଘଟଣାର ପ୍ରେକ୍ଷାପଟକୁ ଦୃଶ୍ୟ କରାଇବା ହେଲା ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ, ଦୃଶ୍ୟପଟରେ ଅଙ୍କିତ ଚିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଏବଂ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ହାବଭାବ, କ୍ରିୟାକଳାପ ଏବଂ ସାଜସଜ୍ଜା ଆଦି ଦୃଶ୍ୟମାନ ହୋଇଉଠେ । ପୋଷାକପତ୍ର ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅନେକ କିଛି ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଉଠେ ।

ଭାରତୀୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ବିଷୟରେ ବେଶ୍ ସଚେତନ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟପଟ ଦେଖାଯାଏନି । ମଞ୍ଚର ପଛଭାଗରେ ଗୋଟିଏ ପରଦା କେବଳ ଥିଲା । ନାଟକର ଯେଉଁ ସ୍ଥାନଟିକୁ ଦୃଶ୍ୟ କରିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲେ, ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଦର୍ଶକଗଣ ସେହି ଦୃଶ୍ୟକୁ ଅନୁମାନ କରିନେଉଥିଲେ । ଦୃଶ୍ୟପଟର ଅଭାବକୁ ଏଇଭାବେ ପୂରଣ କରାଯାଉଥିଲା । ନେପଥ୍ୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବା ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ କିଛିଟା ଅଭାବକୁ ପୂରଣ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ତା' ସହିତ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ବାହ୍ୟ ପରିଚୟକୁ ସୁନ୍ଦରଭାବେ ଦୃଶ୍ୟ କରାଯାଉଥିଲା, ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦୃଶ୍ୟ ହେଉଥିଲା । ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଶାରୀରିକ ବିକାର ବା ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଥିଲା । ମୋଟ ଉପରେ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟଘଟଣାକୁ ଦୃଶ୍ୟକରି ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ, ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜକର କଳାକୌଶଳ ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟ, ରସର ଆଲମ୍ବନ ନ ହୋଇ ଉଦ୍ଦୀପନ ହୋଇପାରିଲେ, ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମିତାର ସାର୍ଥକତା ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇପାରିବ ।

ଭାବନା ବା ଚିନ୍ତା - ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ରେ ଭାବନା ବା ଚିନ୍ତା (Thought) ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଚରିତ୍ର ଓ ସଂଳାପ ସହିତ ଭାବନାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗ ରହିଛି । କୌଣସି ଘଟଣାକୁ ଅତିରଞ୍ଜିତ, ଗୁରୁ କିମ୍ବା ଲଘୁ କରି ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ, ଭାବନାର ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିବ । ଏହାଛଡ଼ା କେତେକ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ବିକାର ଯଥା କାରୁଣ୍ୟ, ଭୟ, କ୍ରୋଧ ଆଦିକୁ ପରିସ୍ଫୁଟନ କରିବାକୁ ହେଲେ 'ଭାବନା'ର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହିଁ ହେବ । ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟାକଳାପ ସହିତ ମନର ଗତିବିଧିର ମଧ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ରହିବା ଉଚିତ, ତା' ନ ହେଲେ ଭାବସଞ୍ଚାର ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ନାନାବିଧ କ୍ରିୟାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଭାବର ଉଦ୍ରେକ କରାଯାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ତାର ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଚିନ୍ତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇହେବ ନାହିଁ । ଏହା ହେଉଛି ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତ । କେବଳ ଏତିକି ସୂଚନା ସେ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଯେକୌଣସି ସଂଳାପରେ ଚରିତ୍ରର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ ବା ସକ୍ରିୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟକୁ ଯେତେବେଳେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ଯାଏ, ସେତେବେଳେ ନାନା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିନ୍ତା ତା' ସହିତ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଜୀବନରେ ନାନା ସମସ୍ୟା ଥିବାରୁ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥଏ । ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ ଶ'ଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକରେ ବିଷୟର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି । ନାଟକରେ ଆଲୋଚନା ବା ଡିସ୍‌କସନ ଛଡ଼ା ଆଉ କିଛି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ନିଛକ ଭାବନାଦ୍ୱାରା ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେନା । ସାହିତ୍ୟରେ ତାର ରସଘନ ରୂପ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଦରକାର । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକରେ ଚିନ୍ତା ବା ଭାବନାର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ରୂପକ

କାବ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରାବ୍ୟ । ଯାହାର ଅଭିନୟ ସମ୍ଭବ ଏବଂ ଯାହା ସାମାଜିକମାନେ ଦେଖିପାରିବେ, ତାହା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟକୁ ରୂପକ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ରୂପର ସ୍ଥାନ ହୋଇଥିବା କାରଣରୁ ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟକୁ ରୂପକ କୁହାଯାଏ । ଅଭିନେତା ଦୁଷ୍ମନ୍ତ, ରାମ ଆଦିଙ୍କ ରୂପଧାରଣ କରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବା ସାମାଜିକମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦ ଦେଇଥାଏ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ - ''ରୂପକଂ ତତ୍‌ସମାରୋପାତ୍'' ଅର୍ଥାତ୍ ତାକୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟରୂପକ କୁହାଯିବ, ଯେଉଁଥିରେ ଆରୋପ ଉପଲବ୍‌ଧ ହୁଏ । ଧନଞ୍ଜୟ ମତରେ ରୂପକର କଥାବସ୍ତୁ ତିନି ପ୍ରକାର ଯଥା - ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଉତ୍‌ପାଦ୍ୟ ଏବଂ ମିଶ୍ର । ସେହିପରି ନାୟକ ମଧ୍ୟ ତିନିପ୍ରକାର ଯଥା - ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ

ଏବଂ ଅଧମ ବା ନୀଚ । ରସ ମଧ୍ୟ ଆଠ ପ୍ରକାର, କେବଳ ଶାନ୍ତ ରସକୁ ଛାଡ଼ି । ଏହିପରି ବସ୍ତୁ, ନାୟକ ଏବଂ ରସର ବିଭିନ୍ନ ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇଛି । ଭରତ ରୂପକର ଦଶପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ନାଟକ, ପ୍ରକରଣ, ଭାଣ, ପ୍ରହସନ, ଡିମ, ବ୍ୟାୟୋଗ, ସମବକାର, ବୀଥୀ, ଅଙ୍କ ଓ ଈହାମୃଗ । ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ମଧ୍ୟ ଏହି ଭେଦକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ବିଶ୍ୱନାଥ ଅଠର ଉପରୂପକର ଭେଦ ମଧ୍ୟ ବାଢ଼ିଛନ୍ତି ।

ଅଗ୍ନିପୁରାଣରେ ରୂପକର ତେର ପ୍ରକାର ଉପରୂପକର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଶାରଦାତନୟ ଭାବପ୍ରକାଶନମ୍‌ରେ ଭରତଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଜୈନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ରୂପକର ସଂଖ୍ୟା ବାର ବୋଲି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ଦଶରୂପକ ସହିତ ସେ ନାଟିକା ଏବଂ ପ୍ରକରଣୀ ନାମକ ଦୁଇଟି ରୂପକର ସଂଯୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟକ - ରୂପକର ପ୍ରଥମ ଭେଦ ହେଉଛି ନାଟକ । ଏହା ସବୁଠୁ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଏବଂ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଟେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ବିଷୟକ ସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଏଥିରୁ ମିଳେ । ବୀର ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏଥିରେ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ସବୁ ରସ ସ୍ଥାନଲାଭ କରିଥାଏ । ନାଟକର ନାୟକ ସର୍ବଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ । ସେ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ପ୍ରକୃତିର ଏବଂ ପ୍ରତାପୀ । ସେ ବେଦର ରକ୍ଷକ, ଦିବ୍ୟପୁରୁଷ । ଇତିହାସ, ପୁରାଣର ପ୍ରସିଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ ନାଟକରେ ଅଧିକାରିକ କଥାବସ୍ତୁ ଭାବେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ ।

ନାଟକରେ ପାଞ୍ଚରୁ ଦଶ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଙ୍କ ରହେ । ଯଦି କୌଣସି ନାଟକରେ ଦଶ ଅଙ୍କ ଥାଏ, ସବୁ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ତଥା ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ତେବେ ତାହାକୁ ମହାନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ ୫ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି, ୫ ଅବସ୍ଥା, ୬୪ ଅଙ୍ଗ, ୪ ବୃତ୍ତି, ୫ ସନ୍ଧି, ୨୧ ସନ୍ଧ୍ୟନ୍ତର, ୩୬ ଭୂଷଣ, ୧୦ ସଙ୍ଗୀତାଙ୍ଗ ରହିଥାଏ । ଶାରଦାତନୟ ନାଟକ ବିଷୟରେ ବେଶି ଭରତ ଏବଂ ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ସୁବନ୍ଧୁଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ପାଞ୍ଚପ୍ରକାର ଯଥା - ପୂର୍ଣ୍ଣ, ପ୍ରଶାନ୍ତ, ଭାସ୍ୱର, ଲଳିତ ଏବଂ ସମଗ୍ର । ନାଟକ ସଦାବେଳେ ସୁଖାନ୍ତ ବା ପ୍ରସାଦାନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଗଦ୍ୟ ସରଳ ଏବଂ ଏଥିରେ ସମାସ ନ ଥାଏ । ପଦ୍ୟ ମଧୁର ଏବଂ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଶୀର୍ଷକ ନାୟକ ଅଥବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅନୁସାରେ ହୋଇଥାଏ । ରୂପକର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ନାଟକରେ ହିଁ ଥାଏ ।

ପ୍ରକରଣ - ପ୍ରକରଣ ପ୍ରାୟତଃ ସବୁ କଥାରେ ନାଟକର ସମାନ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରକରଣର କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ରାଜାରାଣୀଙ୍କ କଥା ସ୍ଥାନ ନ ପାଇ, ମଧ୍ୟମ ବର୍ଗର ସାମାନ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିର କଥା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ପ୍ରକରଣରେ ନାୟକ

ବ୍ରାହ୍ମଣ, ମନ୍ତ୍ରୀ ଅଥବା ବଣିକ ହୋଇଥାଏ । ମୃଚ୍ଛକଟିକମ୍‌ରେ ବ୍ରାହ୍ମଣ, ମାଳତୀମାଧବରେ ଅମାତ୍ୟ, ପୁଷ୍ପଦୂତିକାରେ ବୈଶ୍ୟ ନାୟକ । ଏଥିରେ ନାୟକ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତାଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟର ସଫଳତା ନାନା ବିଘ୍ନଦ୍ୱାରା ଯୁକ୍ତ । ପ୍ରକରଣର ନାୟକ ତ୍ରିବର୍ଗ ଅର୍ଥାତ୍ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମରେ ତତ୍ପର ରହିଥାଏ ।

ପ୍ରକରଣରେ ନାୟିକା ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା - କୁଳୀନ ସ୍ତ୍ରୀ ଏବଂ ଗଣିକା । ଏଥିରେ ବିଟ, ଚେଟ, ଶକାର, ସାର୍ଥବାହ ଆଦି ଅନେକ ପ୍ରକାରର ଧୂର୍ତ୍ତମାନଙ୍କର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରକରଣକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ମିଶ୍ରିତ କୁହାଯାଏ । ପ୍ରକରଣର ମୁଖ୍ୟ ରସ ଶୃଙ୍ଗାର । ଅବଶ୍ୟ ଧନଞ୍ଜୟ ମଧ୍ୟ ବୀରରସର ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ନାୟକ, ନାୟିକାଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ଶୀର୍ଷକ ରହିଥାଏ । ଯଥା - ମାଳତୀ ମାଧବ, ଶାରିପୁତ୍ତ । ଏଥିରେ କବି ପ୍ରତିଭାର ସ୍ଫୁରଣ ଘଟିଥାଏ । ପ୍ରକରଣ ସାମାନ୍ୟ ଜୀବନର ସ୍ୱଚ୍ଛ ତଥା ତରଳ ସ୍ରୋତଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରକରଣ ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ଜୀବନରୁ ଆସିଥାଏ ।

ଭାଣ - ଭାଣ ହେଉଛି ଏକ ଅଙ୍କର ରୂପକ । ବିଟ ହିଁ ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଚରିତ୍ର । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଅନ୍ୟକୌଣସି ଚରିତ୍ର ଆସି ନ ଥାଏ । ସେ ଆକାଶଭାଷିତ ସଂଳାପକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ କୌଣସି ରସ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସୌଭାଗ କିମ୍ବା ଶୌର୍ଯ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ବେଳେ ଶୃଙ୍ଗାର ବା ବୀରରସ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଭାଣରେ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର ପ୍ରଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ ।

ଏଥିରେ କେବଳ ମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ଦୁଇଟି ସନ୍ଧିର ଉପଯୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଭାଣର ଇତିବୃତ୍ତ କବିକଳ୍ପନା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଏଥିରେ ଧୂର୍ତ୍ତ ଚରିତ୍ର ଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ବିଟ । ବାର୍ତ୍ତାଳାପ ହେଉଛି ଆକାଶଭାଷିତ । ଭାଣ ବିଷୟରେ ଦଶ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ହେଉଛି ସଙ୍ଗୀତର ଭେଦ । ଏହି ଦଶଅଙ୍ଗ ହେଉଛି - ଗେୟପଦ, ସ୍ଥିତ ପାଠ୍ୟ, ଆସୀନ, ପୁଷ୍ପଗଣ୍ଡିକା, ପ୍ରଚ୍ଛେଦକ, ତ୍ରିଗୂଢ଼, ସୈନ୍ଧବ, ଦ୍ୱିଗୂଢ଼କ, ଉତ୍ତମୋତ୍ତମକ ତଥା ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ।

ପ୍ରହସନ - ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ କବି କଳ୍ପିତ ତଥା ଲୋକ ସଂଶ୍ରୟ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ସାଧାରଣ ଜନତାର ରୁଚି ଅନୁସାରେ ଏହାର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ନିମ୍ନ ଧରଣର ଚରିତ୍ର ଥାଏ । ଏଥିରେ ବସ୍ତୁ, ସନ୍ଧି, ସନ୍ଧ୍ୟଙ୍ଗ, ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରହସନ ଦୁଇ ; ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ଏହା ତିନି ପ୍ରକାରର ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ, ବିକୃତ ତଥା ସଙ୍କର ।

ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନର ପାତ୍ର ପାଖଣ୍ଡୀ (ବୌଦ୍ଧ ଜୈନ ଭିକ୍ଷୁ), ବ୍ରାହ୍ମଣ, ଦାସଦାସୀ ଇତ୍ୟାଦି । ଯେଉଁଥିରେ ନପୁଂସକ କଂଚୁକୀ ବା ତପସ୍ୱୀ ଚରିତ୍ର ଥାଏ, ଯିଏ କାମୁକ ବଚନ ବା ବେଶର ପ୍ରୟୋଗ କରେ, ତାହାକୁ ବିକୃତ ପ୍ରହସନ କହନ୍ତି । ଯାହାର ପାତ୍ର ଧୂର୍ତ୍ତ, ତାହାକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନ କହନ୍ତି । ଏଥିରେ କେବଳ ହାସ୍ୟରସର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନ ହେଉଛି ସାଗରକୌମୁଦୀ, ବିକୃତ ପ୍ରହସନ ହେଉଛି କଳିକେଳି, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନ ହେଉଛି ସୈରନ୍ଧ୍ରିକା । ପ୍ରହସନରେ ଆରଭଟୀ ଏବଂ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଷମ୍ଭକ ଏବଂ ପ୍ରବେଶକ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥାଏ ।

ଡିମ- ଏହା ହେଉଛି ଅଙ୍କାଙ୍କାତ ରୂପକ । ଭରତ ମୁନି 'ତ୍ରିପୁରଦାହ ; ନାମକ ଡିମର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ଇତିବୃତ୍ତ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ପୁରାଣ ଆଦିରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତି ; ଯଥା - ସାତ୍ୱତୀ, ଆରଭଟୀ, ଭାରତୀ ଆଦିର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ଏହାର ନେତା ମନୁଷ୍ୟେତର ଜାତିର ; ଯଥା - ଦେବତା, ଯକ୍ଷ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ରାକ୍ଷସ, ନାଗ ଆଦି । ଭୂତ, ପ୍ରେତ, ପିଶାଚ ଆଦିଙ୍କ ସମାବେଶ ମଧ୍ୟ ଡିମରେ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ପାତ୍ର ଉଦ୍ଧତ ଏବଂ ଏହାର ସଂଖ୍ୟା ୧୬ । ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟରସକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସବୁ ରସର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରଧାନ ରସ ହେଉଛି ରୌଦ୍ର ।

ଡିମରେ ମାୟା, ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ, କ୍ରୋଧ, ଯୁଦ୍ଧ, ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତି ଆଦି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଚାରୋଟି ଅଙ୍କ ଥାଏ । ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧିକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଚାରୋଟି ସନ୍ଧି ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ ତଥା ନିର୍ବହଣ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ତଥା ପ୍ରବେଶକ ନ ଥାଏ ।

ବ୍ୟାୟୋଗ- ଇତିହାସପ୍ରସିଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କୌଣସି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଉଦ୍ଧତ ପୌରାଣିକ ବ୍ୟକ୍ତି ବା ରାଜର୍ଷି ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ପୁରୁଷ ଚରିତ୍ର କମ୍ ଥାଏ ଏବଂ ମହିଳା ଚରିତ୍ର ଅଧିକ ଥା'ନ୍ତି । ଏଥିରେ ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ନ ଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବୀର, ରୌଦ୍ର, ବୀଭତ୍ସ, ଅଦଭୁତ , କରୁଣ, ଭୟାନକ ରସ ଥାଏ । ବ୍ୟାୟୋଗରେ ଯୁଦ୍ଧର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହେ । ହେଲେ ଏହି ଯୁଦ୍ଧ ସ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରାପ୍ତି ନିମିତ୍ତ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ଦିନର କଥା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । କୌଣସି ବୃତ୍ତି ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ଭାସ ମଧ୍ୟ କେତେକ ବ୍ୟାୟୋଗ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । 'ସାଂଗନ୍ଧିକାହରଣ' ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବ୍ୟାୟୋଗ ।

ସମବକାର - ଏହାର ଇତିବୃତ୍ତ ଇତିହାସ ବା ପୁରାଣ ପ୍ରସିଦ୍ଧ କଥା । ଏଥିରେ ଦେବତା ଏବଂ ଅସୁରମାନଙ୍କ କଥା ଥାଏ । ବିମର୍ଶକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଚାରି ସନ୍ଧି ଥାଏ । କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତିର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ସମବକାର ହେଉଛି

ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ଉଦାତ୍ତ ଦେବତା ତଥା ଦାନବ ଚରିତ୍ର ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ସମୁଦ୍ରମନ୍ଥନ ହେଉଛି ଏକ ସାର୍ଥକ ସମବକାର । ବୀରରସ ହେଉଛି ଏହାର ଅଙ୍ଗୀରସ ।

ଏଥିରେ ବିନ୍ଦୁନାମକ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ନ ଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ ତିନିପ୍ରକାର କପଟ, ତିନି ପ୍ରକାର ଶୃଙ୍ଗାର, ତିନିଥର ପାତ୍ରରେ ବିଦ୍ରବ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ୧୨ ନାଳିକା, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ୪ ନାଳିକା, ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ୨ ନାଳିକା ରହେ । ନାଳିକା କହିଲେ ଦୁଇଘଡ଼ିକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ତିନିପ୍ରକାର ଶୃଙ୍ଗାର ହେଉଛି - ଧର୍ମଶୃଙ୍ଗାର, ଅର୍ଥଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ କାମଶୃଙ୍ଗାର । ତିନିପ୍ରକାର କପଟ ହେଉଛି - ସ୍ୱାଭାବିକ, କୃତ୍ରିମ ଏବଂ ଦୈବଜ । ତିନି ପ୍ରକାର ବିଦ୍ରବ ହେଉଛି - ଚେତନ, ଅଚେତନ ଏବଂ ଚେତନାବଚେତନ । ଚେତନା ହେଉଛି ମଣିଷ, ଅଗ୍ନି ହେଉଛି ଅଚେତନ ଏବଂ ଚେତନାବଚେତନ ହେଉଛି ହାତୀ ।

ବୀଥୀ - କୀଥ୍‌ଙ୍କ ମତରେ 'ବୀଥୀ' ହେଉଛି 'ମାଳା' । ଏଥିରେ କେତେକ ରସ ମାଳାପରି ଗୁନ୍ଥାଯାଇଛି । ଏଣୁ ଏହାକୁ ବୀଥୀ ବା ମାଳା କୁହାଯାଇଛି । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ଥାଏ । ଆକାଶଭାଷିତ ଦ୍ୱାରା ଏହା କାର୍ଯ୍ୟନିର୍ବାହ କରିଥାଏ, ଦୁଇଟି ସନ୍ଧି ମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ଥାଏ । ସବୁ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ରହିଥାଏ । ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ଥାଏ, ମାତ୍ର ତାହାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟି ନ ଥାଏ । ଅନ୍ୟ ରସ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକତା ଲାଭ କରିଥାଏ । କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ।

ବୀଥୀରେ ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ପାତ୍ର ଥାଏ । ଏଥିରେ ତେରଟି ଅଙ୍ଗ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ ; ଯଥା - ଉଦ୍‌ଘାତ୍ୟକ, ଅବଲଗୀତ, ପ୍ରପଞ୍ଚ, ତ୍ରିଗତ, ଛଳ, ବାକେଲି, ଅଧୀବଳ, ଗଣ୍ଡ, ଅବସ୍ୟାନ୍ଦିତ, ନାଳିକା, ଅସତ୍‌ପ୍ରଳାପ, ବ୍ୟାହାର ଏବଂ ମୃଦବ । କୋହଳଙ୍କ ମତରେ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଐଚ୍ଛିକ, କିନ୍ତୁ ଭୋଜରାଜ ଏହାକୁ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ବୀଥୀର ଏକମାତ୍ର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ମାଳବିକା (ମାଳାବିକାଗ୍ନିମିତ୍ର ନୁହେଁ) ।

ଅଙ୍କ - ଅଙ୍କକୁ ମଧ୍ୟ ଉତ୍‌ସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ କୁହାଯାଏ । ଏହା ଅନ୍ୟ ରୂପକଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏଥିରେ ସୃଷ୍ଟି ଉତ୍‌କ୍ରାନ୍ତ ବା ବିପରୀତ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଏହାକୁ ଉତ୍‌ସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ କୁହାଯାଏ । ଇତିହାସପ୍ରସିଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କବି ନିଜସ୍ୱ କଳ୍ପନା ବଳରେ ଏହାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ବା ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ କରିଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ବା ଅନ୍ୟପାତ୍ର ସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତି । ଏଥିରେ ସନ୍ଧି, ବୃତ୍ତି, ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଭରତ କେବଳ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ, ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ଏକ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ, କୋହଳଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଦୁଇ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ଆଂଜନେୟଙ୍କ ମତରେ ଏହା ତିନି ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏହାର ସ୍ଥାୟୀ ରସ କରୁଣ । ନାରୀମାନଙ୍କ ବିଳାପ,

ଜୟ ପରାଜୟ, ପାତ୍ରମାନଙ୍କର ବାକ୍‌ଯୁଦ୍ଧ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଏସବୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ 'ଶର୍ମିଷ୍ଠା-ଯଯାତି' ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉଦାହରଣ । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଯୁଦ୍ଧ, ବିଳାପ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କ ସଦାସର୍ବଦା ସୁଖାନ୍ତକ ହେବା ବିଧେୟ ।

ଇହାମୃଗ - ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ଇତିହାସ ପ୍ରସିଦ୍ଧ, ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଏବଂ କଳ୍ପନା ମିଶ୍ରିତ । ଏଥିରେ ଚାରୋଟି ଅଙ୍କ ଥାଏ ଏବଂ ତିନୋଟି ସନ୍ଧି ; ଯଥା - ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ତଥା ପ୍ରତିନାୟକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇତିହାସପ୍ରସିଦ୍ଧ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ମନୁଷ୍ୟ ଅଥବା ଦେବତା । ପ୍ରତିନାୟକ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ପାପାଚରଣ କରିଥାଏ । ପ୍ରତିନାୟକ ଦିବ୍ୟନାରୀକୁ ଅପହରଣ କରିଥାଏ, ଯିଏ ତାକୁ ପ୍ରେମ କରେ ନାହିଁ । ଦିବ୍ୟନାୟକର ନାୟିକାକୁ ପ୍ରତିନାୟକ ଅପହରଣ କରିଥିବାରୁ ସଂଘର୍ଷ ହୁଏ । ତେବେ ବାସ୍ତବରେ ଯୁଦ୍ଧ ସଂଘଟିତ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏହାକୁ ଏଡ଼ାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତିନାୟକର ବଧ ହୁଏ ନାହିଁ ।

କୌଶିକୀ ବୃତ୍ତିକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତି ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ଥାଏ । ନାୟକ ଦେବତା । ମାତ୍ର ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ମତରେ ନାୟକ ସଂଖ୍ୟା ଛ' । ବିଶ୍ୱନାଥ ଇହାମୃଗର ଉଦାହରଣ 'କୁସୁମଶେଖର ବିଜୟ'ରେ ଦେଇଛନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ଇହାମୃଗର ଅର୍ଥ କାରଣ । ଏଠି ନାୟକ ମୃଗ ସମାନ କୌଣସି ଅଲଭ୍ୟ ନାୟିକାକୁ ପାଇବାକୁ ଇଚ୍ଛା କରିଥାଏ । ଏଣୁ ଏହାର ନାମ ଇହାମୃଗ । ପ୍ରତିନାୟକ ଏଥିରେ ରହୁଥିବାରୁ କିଛି ଅନୁଚିତ କାର୍ଯ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଉପରୂପକ

ଉପରୂପକର ଧର୍ମ ହେଲା ଦର୍ଶକ ମନରେ ଭାବର ଜାଗୃତି କରାଇବା । ଏଥିପାଇଁ ଏହାକୁ ନୃତ୍ୟ କହନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଏହାର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ କହିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ତଥାପି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏଭଳି କିଛି ଉଦାହରଣ ରହିଛି, ଯାହାକୁ ଆଧାର କରି ଉପରୂପକର କୃତିତ୍ୱ ଆମେ ଭରତଙ୍କୁ ଦେଇପାରିବା । ଉପରୂପକର ଗୋଟିଏ ଭେଦ ହେଉଛି 'ତୋଟକ', ଯାହାର ଲକ୍ଷଣ ହର୍ଷ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଏଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ, ହର୍ଷଙ୍କ ସମୟ ପୂର୍ବରୁ ଉପରୂପକର ସ୍ଥିତି ଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ୪ର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟର ଅନ୍ତିମ ଭାଗ ଉପରେ ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଯେଉଁ ଟୀକା ଦେଇଛନ୍ତି, ସେଥିରେ ଉପରୂପକ ସହିତ କୋହଳଙ୍କ ସମ୍ବନ୍ଧ ଥିଲା ବୋଲି ଜଣାଯାଏ । ଏଣୁ କୋହଳଙ୍କୁ ଉପରୂପକର ଜନ୍ମଦାତା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ମଧ୍ୟ 'କାବ୍ୟାନୁଶାସନ'ରେ ଏହି ମତକୁ ପୁଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ଧନିକଙ୍କ 'ଦଶରୂପକାବଲୋକ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉପରୂପକ ଏବଂ ତାର ସଂଖ୍ୟାର ସଙ୍କେତ ଦେଖିବାକୁ

ମିଳେ । ଏଥିରେ ଉପରୂପକ ସଂଖ୍ୟା ସାତ ଏବଂ ଏସବୁ 'ଭାଣ' ଶ୍ରେଣୀର ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି ।

ଅଗ୍ନିପୁରାଣରେ ୧୭ ଉପରୂପକର ସୂଚନା ମିଳୁଛି । ଏହା ପରେ ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଟୀକାରେ ଉପରୂପକର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଭୋଜଙ୍କ 'ଶୃଙ୍ଗାର ପ୍ରକାଶ'ରେ ପଦ୍ୟରେ ୧୪ ଉପରୂପକର ଲକ୍ଷଣ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ 'ଭାବପ୍ରକାଶନ'ର କିଛି ଶ୍ଳୋକ ସହିତ ଏହା ମେଳ ଖାଉଛି । ଭୋଜ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଭରତଙ୍କ ଶ୍ଳୋକକୁ ଆଧାର କରି ଉପରୂପକ ସଂଖ୍ୟା ୧୪ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଅଗ୍ନିପୁରାଣରେ ଉପରୂପକର ଯେଉଁ ନାମ ରହିଛି, ତାହା ମଧ୍ୟ ବେଶି ପ୍ରାଚୀନ ନୁହେଁ । କାରଣ ଏହି ପୁରାଣରେ ଧ୍ୱନ୍ୟାଲୋକଙ୍କ ଉଦାହରଣ ସହିତ ଭୋଜଙ୍କ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଅଛି । ତେଣୁ ଜଣାଯାଉଛି, ଯେଉଁ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ରଚନା ହୋଇଛି, ସେତେବେଳେ ଉପରୂପକ ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ । ଧନିକଙ୍କ ସମୟର ପୂର୍ବରୁ ଏହାର କଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି ।

ସମ୍ଭବତଃ କୋହଳ ଉପରୂପକର ପରିକଳ୍ପନା ପ୍ରଥମେ କରିଛନ୍ତି । କବିରାଜ ବିଶ୍ୱନାଥ ୧୮ ଉପରୂପକର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ନାଟିକା, ତ୍ରୋଟକ, ଗୋଷ୍ଠୀ, ସଟ୍ଟକ, ନାଟ୍ୟରାସକ, ପ୍ରସ୍ଥାନକ, ଉଲ୍ଲାସ୍ୟ, କାବ୍ୟ, ପ୍ରେଖଣ, ରାସକ, ସଂଲାପକ, ଶ୍ରୀଗଦିତ, ଶିଳ୍ପକ, ବିଳାସିକା, ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା, ପ୍ରକରଣିକା, ହଲ୍ଲୀଶ ଏବଂ ଭାଣିକା । ଶାରଦାତନୟ ଉପରୂପକର ସଂଖ୍ୟା ୨୦ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ଯଥା - ତୋଟକ, ନାଟିକା, ଗୋଷ୍ଠୀ, ସଲ୍ଲାପକ, ଶିଳ୍ପକ, ଡୋମ୍ବୀ, ଶ୍ରୀଗଦିତ, ଭାଣ, ଭାଣିକା, ପ୍ରସ୍ଥାନ, କାବ୍ୟ, ପ୍ରେଖଣ, ରାସକ, ନାଟ୍ୟରାସକ, ଉଲ୍ଲୋପ୍ୟକ, ହଲ୍ଲୀସକ, ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା, ମଲ୍ଲିକା, କଳ୍ପବଲ୍ଲୀ ଏବଂ ପାରିଜାତକ । ଉଭୟଙ୍କର ୧୮ ନାମର ସାମ୍ୟ ରହିଛି । ବିଶ୍ୱନାଥ ୩ଟି ନୂଆ ଭେଦ ରଚନା କରିଥିବାବେଳେ, ଶାରଦାତନୟ ୫ଟି ନୂଆଭେଦ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଏହିପରି ଦୁଇ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ସୂଚୀ ମିଳାଇଲେ ଉପରୂପକର ଭେଦ ୨୩ ହେବ । ଅଗ୍ନିପୁରାଣର ଉଲ୍ଲେଖ ହୋଇଥିବା ୧୭ ଉପରୂପକ ହେଉଛି - ତୋଟକ, ନାଟିକା, ସଟ୍ଟକ, ଶିଳ୍ପକ, କର୍ଣ୍ଣା, ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା, ପ୍ରସ୍ଥାନ, ଭାଣିକା, ଭାଣୀ, ଗୋଷ୍ଠୀ, ହଲ୍ଲୀଶକ, କାବ୍ୟ, ଶ୍ରୀଗଦିତ, ନାଟ୍ୟରାସକ, ରାସକ, ଉଲ୍ଲାପ୍ୟକ ଓ ପ୍ରେକ୍ଷଣ ।

ନାଟିକା - ଭରତ ନାଟିକା ଉପରେ କିଛିଟା ଅଧିକା ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଏହାର ଲକ୍ଷଣ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟିକା କବିକଳ୍ପିତ । ଏହାର କଥା ପ୍ରକରଣର ସମାନଧର୍ମୀ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ନାଟିକାର କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରକରଣରୁ ଆସିଛି । ନାଟିକାର ନାୟକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ବା ଇତିହାସପ୍ରସିଦ୍ଧ । ଏଥିରେ ସ୍ତ୍ରୀ ପାତ୍ରର ଆଧିକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଥିରେ ଦୁଇଜଣ ନାୟିକା ଥାଆନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ଦେବୀ, ମହାରାଣୀ ବା ପ୍ରଗଲ୍‌ଭାପ୍ରକୃତିର । ଦ୍ୱିତୀୟଟି ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତଃପୁର ମଣ୍ଡନ କରିଥାଏ । ନାଟିକାରେ ଗୀତ, ସଙ୍ଗୀତ

ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ସମାଗମ ହୋଇଥାଏ । ନାଟିକାରେ ୪ଟି ଅଙ୍କ ଥାଏ । ଏହାର ଅଙ୍ଗୀରସ ଶୃଙ୍ଗାର । କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ପ୍ରକରଣିକା - ଏହାର ନାୟକ ବଣିକ ଶ୍ରେଣୀର । ନାଟିକାର ଅନ୍ୟ ସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ୍ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ସଂକର ଉପରୂପକକୁ ନାଟିକା ବା ପ୍ରକରଣିକା କୁହାଯାଏ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରକରଣ ଏବଂ ପ୍ରକରଣିକା ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ ଫରକ ଦେଖାଯାଏନି । ଧନିକ ପ୍ରକରଣିକାକୁ ଉପରୂପକରେ ଏକ ଅଲଗା ଭେଦ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଶାରଦାତନୟ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ଏଣୁ ପ୍ରକରଣ ଏବଂ ପ୍ରକରଣିକା ଭେଦ କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ ।

ସଟ୍ଟକ - ବିଶ୍ୱନାଥ ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ସଟ୍ଟକର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟ ଏହାକୁ ନାଟିକାର ଏକ ଭେଦଭାବେ ମାନନ୍ତି । ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପେ ସେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଟ୍ଟକ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତର ଆଦୌ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଦ୍‌ଭୁତ ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ପ୍ରବେଶକ ଏବଂ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ନ ଥାଏ । ଅଙ୍କର ନାମ ଯବନିକା । ରାଜଶେଖରଙ୍କ 'କର୍ପୂରମଞ୍ଜରୀ' ସଟ୍ଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉଦାହରଣ ।

ତ୍ରୋଟକ - ବିଶ୍ୱନାଥ ତ୍ରୋଟକ କହୁଥିବାବେଳେ ଶାରଦାତନୟ ତୋଟକ କହିଛନ୍ତି । ଏହା ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପ । ଏଥିରେ ସାତ, ଆଠ, ନ ବା ପାଞ୍ଚ ଅଙ୍କ ଥାଏ । ଏହା ଦେବତା ତଥା ମନୁଷ୍ୟ ଆଶ୍ରିତ । ପ୍ରତିଟି ଅଙ୍କରେ ବିଦୂଷକ ଉପସ୍ଥିତ ରହନ୍ତି । ପ୍ରଧାନ ରସ ହେଉଛି ଶୃଙ୍ଗାର । ଶାରଦାତନୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଅଙ୍କର ତୋଟକର ଉଦାହରଣ ଦେଇଛନ୍ତି ; ଯଥା - ମେନକା-ନହୁଷ (ନ'ଅଙ୍କ), ମଦଲେଖା (ଆଠ ଅଙ୍କ), ସ୍ତମ୍ଭିତ ରମ୍ଭକ (ସାତ ଅଙ୍କ) । ପାଞ୍ଚଅଙ୍କର ତୋଟକ 'ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀୟ' ।

ଗୋଷ୍ଠୀ - ଗୋଷ୍ଠୀର ଲକ୍ଷଣ ବିଶ୍ୱନାଥ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟ ଉଭୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ନ' ବା ଦଶ ପ୍ରାକୃତ ପୁରୁଷ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପାଞ୍ଚ ବା ଛ' ସ୍ତ୍ରୀ ଚରିତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । ଏଥିରେ ଉଦାତ୍ତ ବଚନର ପ୍ରୟୋଗ ଆଦୌ ହୁଏନି । କୈଶିକା ବୃତ୍ତି ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିର ଯୋଜନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ରସ ହେଉଛି ଶୃଙ୍ଗାର । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । କଥାବସ୍ତୁ କବିକଳ୍ପିତ 'ରେବତକ-ମଦନିକା' ହେଉଛି ଗୋଷ୍ଠୀର ଉଦାହରଣ ।

ରାସକ - ରାସକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟରାସକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରାଚୀନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କର ବହୁ ମତଭେଦ ଦେଖାଯାଏ । ଭୋଜ, ଶାରଦାତନୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ଅଲଗା ଅଲଗା ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରୀତିର ନୃତ୍ୟ । ଶୃଙ୍ଗାର ପ୍ରକାଶ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନୃତ୍ୟ-ବିଷୟକ ଯେତେ ଶ୍ଳୋକ ଦେଖାଯାଏ, ଶାରଦାତନୟ ସେସବୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

ଭୋଜ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ରାସକ ହେଉଛି ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟ । ଏହା ୧୬, ୧୨ ବା ୮ ସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ନୃତ୍ୟର ଚାରୋଟି ରୂପ ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା - ପିଣ୍ଡୀ, ଶୃଙ୍ଖଳା, ମେଧକ ଏବଂ ଲତା । ରାସକର ଶେଷରେ ଶୁଭବଚନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ୫ଟି ପାତ୍ର ଥାଏ । ଏଥିରେ ମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ଭାରତୀ ତଥା କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିଯୁକ୍ତ । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ରାସକର ନାୟକ ମୂର୍ଖ ଏବଂ ନାୟିକା ପ୍ରସିଦ୍ଧ ।

ନାଟ୍ୟରାସକ - ଭୋଜ ତଥା ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ନାଟ୍ୟରାସକ ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟ । ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା, ଭାବଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଭାବପ୍ରକାଶରେ ନାଟ୍ୟରାସକର କେତେକ ଭେଦ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାକୁ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ଉପରୂପକ ଭାବେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ରୂପ ଏବଂ ତାଳର ଆଧିକ୍ୟ ଥାଏ । ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ ହାସ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରଧାନ ରସ । ଏହାର ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ନାୟିକା ବାସକସଜ୍ଜା । ଏଥିରେ ମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିର ଯୋଜନା ହୋଇଥାଏ । ଦଶ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ରହିଥାଏ । ଦୁଇ ସନ୍ଧିବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟରାସକ ନର୍ମବତୀ ଏବଂ ଚାରିସନ୍ଧିବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟରାସକ 'ବିଳାସବତୀ' ।

ପ୍ରସ୍ଥାନ ବା ପ୍ରସ୍ଥାନକ - ଏଥିରେ ଅଧିକ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ଥାଏ । ପ୍ରଥମ ଅନୁରାଗ, ମାନ, ପ୍ରବାସବର୍ଣ୍ଣନ, ବସନ୍ତବର୍ଣ୍ଣନ ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ହେଲା ଭୋଜ ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତ । ମାତ୍ର ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ନାୟକ ହେଉଛି ଦାସ, ଉପନାୟକ ନାୟକଠାରୁ ହୀନ, ନାୟିକା ହେଉଛି ଦାସୀ । କୈଶିକୀ ଏବଂ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର ସଂଯୋଜନ ଘଟିଥାଏ । ମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହିଥାଏ । ପ୍ରସ୍ଥାନରେ ଦୁଇଟି ଅଙ୍କ ରହେ । ଲୟ, ତାଳ ଏବଂ ବିଳାସ ଅଧିକ ଥାଏ । ଉଦାହରଣ ହେଉଛି 'ଶୃଙ୍ଗାର ତିଳକ' । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାକୁ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ ବା ଉଲ୍ଲୋପ୍ୟକ - ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ଏହାର ନାମ ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ ଥିବାବେଳେ 'ଭାବପ୍ରକାଶନ'ରେ ଉଲ୍ଲୋପ୍ୟକ ରହିଛି । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ, ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାରର ଗୀତ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ଯାହାକୁ ଉଲ୍ଲୋପ୍ୟକ କୁହାଯାଏ । ଏହାର ନାୟକ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ଏବଂ ଦିବ୍ୟ । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ୨୭ଟି ଅଙ୍ଗ ଥାଏ । ଉଲ୍ଲାପ୍ୟରେ ହାସ୍ୟ, କରୁଣ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ସଂଗ୍ରାମ ମଧ୍ୟ ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ଚାରୋଟି ନାୟିକା ରହିଥାନ୍ତି । 'ଦେବୀ ମହାଦେବ' ହେଉଛି ଉଲ୍ଲାପ୍ୟର ଉଦାହରଣ ।

କାବ୍ୟ - ଭୋଜଙ୍କ ମତରେ କାବ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ଚିତ୍ର । ଶାରଦାତନୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ଭେଦ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏର 'ଗୌଡ଼ବିଜୟ'

ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କଲାବେଳେ ଅନ୍ୟଟିର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ 'ସୁଗ୍ରୀବକେଳନ' କରୁଛି । ଭୋଜ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତକୁ ମିଳାଇ ଦେଲେ କାବ୍ୟ ଚାରି ପ୍ରକାର ହେଉଛି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସ ବ୍ୟାପ୍ତିଲାଭ କରିଥାଏ । ନାୟକ ନାୟିକା ଉଦାତ୍ତ । ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ ହେଉଛି - 'ଯାଦବୋଦୟ' । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ, ଏଥିରେ ହାସ୍ୟ ସହିତ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ଥାଏ । ଚାରୋଟି ବୃତ୍ତି ରହିଥାଏ । ଏହା ଭଗ୍ନନାଳ, ଦ୍ୱିପଦୀ, ଖଣ୍ଡମାତ୍ରା ନାମକ ଗୀତଦ୍ୱାରା ସଂଯୁକ୍ତ । 'ଗୌଡ଼ବିଜୟ' ହେଉଛି ଉଦାହରଣ ।

ପ୍ରେଖଣ ବା ପ୍ରେକ୍ଷଣକ - ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାର ନାମ ପ୍ରେଖଣ ରଖିଥିବା ବେଳେ ଶାରଦାତନୟ ଏହାକୁ ପ୍ରେକ୍ଷଣକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଭୋଜ ଏହାକୁ ଦୁଇଭାଗ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ନର୍ତ୍ତନକ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷଣକ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏହାର ନାୟକ ହୀନ । ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥାଏ । ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ସୂତ୍ରଧର, ବିଷ୍କମ୍ଭକ, ପ୍ରବେଶକ ନ ଥାଏ । ସବୁ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ନେପଥ୍ୟରେ ନାନ୍ଦୀ, ପ୍ରରୋଚନା ପାଠ କରାଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ - ବାଳିବଧ । ଭୋଜ 'କାମଦହନ'ର ଉଦାହରଣ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ସଂଲାପକ ବା ସଲ୍ଲାପକ - ଏହି ଉପରୂପକର ନାମ ବିଶ୍ୱନାଥ ସଂଲାପକ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟ ସଲ୍ଲାପକ ଦେଇଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏହା ତିନି ବା ଚାରିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ନାୟକ ପାଖଣ୍ଡୀ । ଶୃଙ୍ଗାର, କରୁଣକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ରସ ଥାଏ । ଏଥିରେ ଛଳ, ସଂଗ୍ରାମ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କେବଳ ସାତ୍ୱତୀ, ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତି ରହେ । ଉଦାହରଣ - ମାୟାକାପାଳିକ । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତାନୁସାରେ, ସଲ୍ଲାପରେ କଥାବସ୍ତୁ ଇତିହାସପ୍ରସିଦ୍ଧ ଅଥବା କବିକଳ୍ପିତ କିମ୍ବା ଦୁଇଟିର ମିଶ୍ରଣ । ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟରସ ଏଥିରେ ବର୍ଜିତ । ନାୟକ ପାଖଣ୍ଡୀ । କପଟ, ଯୁଦ୍ଧ, ଅବରୋଧ ଆଦି ଥାଏ । ସାତ୍ୱତୀ ଏବଂ ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ପ୍ରତିମୁଖକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଚାରୋଟି ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଶ୍ରୀଗଦିତ - ବିଶ୍ୱନାଥ ଦୁଇପ୍ରକାର ଶ୍ରୀଗଦିତର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ଅନ୍ୟତ୍ର ମିଳୁ ନ ଥିବା ବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଭୋଜଙ୍କ 'ଶୃଙ୍ଗାରପ୍ରକାଶ'ରେ ମିଳୁଛି । 'ଭାବପ୍ରକାଶନ'ରେ ଦୁଇଟିର ମିଶ୍ରଣ ମିଳୁଛି । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ । ନାୟକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ତଥା ଧୀରୋଦାତ୍ତ । ନାୟିକା ପ୍ରଖ୍ୟାତ । ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଶ୍ରୀ ଶବ୍ଦ ତଥା ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ଏସବୁ ହେଉଛି ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ପ୍ରଦତ୍ତ ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାର । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି, 'କ୍ରୀଡ଼ାରସାତଳ' । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାର ହେଉଛି, ଏଥିରେ ନଟୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ରୂପରେ ଗୀତ ପାଠ କରିଥାଏ । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାର କୌଣସି ଉଦାହରଣ ଦେଇ ନାହାନ୍ତି ।

ଶିଳ୍ପକ - ଏଥିରେ ଚାରୋଟି ଅଙ୍କ ଏବଂ ଚାରୋଟି ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ଶାନ୍ତ ଏବଂ ହାସ୍ୟରସକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ରସ ଥାଏ । ବ୍ରାହ୍ମଣ ନାୟକ, ହୀନପୁରୁଷ ଉପନାୟକ । ଶ୍ମଶାନ ବର୍ଣ୍ଣନା ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ୨୭ଟି ଅଙ୍ଗ ଥାଏ ; ଯଥା - ଆଶଂସା, ତର୍କ, ସନ୍ଦେହ, ତାପ, ଉଦ୍‌ବେଗ, ପ୍ରସକ୍ତି (ଆସକ୍ତି), ପ୍ରଯତ୍ନ, ଗ୍ରଥନ, ଉତ୍‌କଣ୍ଠା, ଅବହିତ୍‌ଥା, ପ୍ରତିପତ୍ତି, ବିଳାସ, ଆଳସ୍ୟ, ବାଷ୍ପ, ପ୍ରହର୍ଷ, ଆଶ୍ୱାସ, ମୂଢ଼ତା, ସାଧନାନୁଗମ, ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ, ବିସ୍ମୟ, ପ୍ରାପ୍ତି, ଲାଭ, ବିସ୍ମୃତି, ସମ୍ଫେଟ, ବୈଶାରଦ୍ୟ, ପ୍ରବୋଧନ ଏବଂ ଚମତ୍କୃତି । ଶାରଦାତନୟ ମଧ୍ୟ ୨୭ ପ୍ରକାର ଭେଦର ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଶିଳ୍ପକର ଉଦାହରଣ - 'କନକବତୀ-ମାଧବ' ।

ବିଳାସିକା - ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ଏହା ଦଶ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଯୁକ୍ତ । ନାୟକକୁ ସାହାଯ୍ୟ ପାଇଁ ବିଟ ଏବଂ ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ମଧ୍ୟ ଆସିଥାଏ । ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ତିନି ସନ୍ଧି ଥାଏ । ନାୟକ ହୀନଗୁଣଯୁକ୍ତ । ସୁନ୍ଦର ବେଶର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା - ଶାରଦାତନୟ ଏଠାରେ ପ୍ରାଚୀନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କର ତିନୋଟି ମତରେ ଉଦ୍ଧାର କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ମତାନୁସାରେ, ଏହା ଚାରି ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ, ଗର୍ଭକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଏହାର ନାୟିକା ପ୍ରୌଢ଼ା । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ନାୟକ ଛୋଟ ଜାତିର, ସବୁ ନଟ ଚତୁର । ଦ୍ୱିତୀୟ ମତାନୁସାରେ, ଏଥିରେ ଏକ ଦୂତିକା ଥାଏ, ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ଚୌର୍ଯ୍ୟରତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଥାଏ । ଏମାନେ ଦର୍ଶକଠାରୁ ଧନ ମାଗନ୍ତି । ତୃତୀୟ ମତାନୁସାରେ, ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ 'ମତ୍ତାଲ୍ଲିକା' କୁହାଯାଏ ।

ହଲ୍ଲୀଶ ବା ହଲ୍ଲୀସକ - ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାର ନାମ ହଲ୍ଲୀଶ ଦେବାବେଳେ, ଭୋଜ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟ ଏହାକୁ ହଲ୍ଲୀସକ କହିଛନ୍ତି । ଭୋଜ, ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଆଦିଙ୍କ ମତରେ, ଏହା ଏକପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟ । ସ୍ତ୍ରୀମାନେ ମଣ୍ଡଳାକାରରେ ଏହାକୁ ପରିବେଷଣ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ନେତା ରହିଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ୭/୮/୧୦ ସ୍ତ୍ରୀ ଚରିତ୍ର ଥାଏ । କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି, ମୁଖ ତଥା ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହିଥାଏ । ଗାନରେ ଲୟ ଏବଂ ତାଳ ଥାଏ । ଶାରଦାତନୟ ନାୟକର ଅଧିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ - କେଳିରୈବତକ ।

ଭାଣ - ଏହି ଉପରୂପକର ବିବରଣୀ ଭୋଜ, ଶାରଦାତନୟ ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି । ଭାଣ ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ, ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଚିତ୍ର । ଗୀତର ଭାଷା ଅନୁଯାୟୀ ଏହା କରାଯାଇଛି । କଥାବସ୍ତୁ ଅନୁଯାୟୀ ଏହା ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - ଉଦ୍ଧତ, ଲଳିତ ଏବଂ ଲଳିତୋଦ୍ଧତ । ଭୋଜ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟ 'ନନ୍ଦିମାଳୀ' ନାମକ ଭାଣର ଅନ୍ୟ ଏକ ଭେଦ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ଭାଣିକା - ଭାଣିକାର ଲକ୍ଷଣ ନେଇ ବିଶ୍ୱନାଥ ଏବଂ ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ଭାଣର ଏକ ଭିନ୍ନ ରୂପ ହେଉଛି ଭାଣିକା । ଏହା ଅଭିନୟାତ୍ମକ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ପ୍ରଧାନ । କଥାବସ୍ତୁ ଛୋଟ । ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିଯୁକ୍ତ । ବିଟ, ବିଦୂଷକ, ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ଏହାର ପାତ୍ର । ପାଞ୍ଚାଳୀ ରୀତି ସହ ଦଶ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ସୁନ୍ଦର ବେଶ ବର୍ଣ୍ଣନା, ମୁଖ ତଥା ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ଏହି ରଚନାରେ କୈଶିକୀ ତଥା ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ମନ୍ଦ ମାତ୍ର ନାୟିକା ଉଦାତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର । ଏଥିରେ ସାତୋଟି ଅଙ୍ଗ ରହିଥାଏ । 'କାମଦତ୍ତା' ଏହାର ସାର୍ଥକ ଉଦାହରଣ ।

ଡୋମ୍ବୀ - ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ, ନାୟିକା ଉଦାତ୍ତ । ଏଥିରେ ବୀର, ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସହିତ କୈଶିକୀ, ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ନାୟକ ମନ୍ଦ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ସାତ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ - ବିନ୍ୟାସ, ଉପନ୍ୟାସ, ବିବୋଧ, ସାଧ୍ୱସ, ଅନୁବୃତ୍ତି, ସଂହାର ଏବଂ ସମର୍ପଣ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଡୋମ୍ବୀକୁ ଭାଣିକା ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ମଲ୍ଲିକା - ଭାବପ୍ରକାଶନରେ ଏହାକୁ ଉପରୂପକର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇଛି । ଏହା ଏକପ୍ରକାର ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା । ଏଥିରେ ସମ୍ଭୋଗ ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ । ଏହା ଏକ ବା ଦୁଇ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ବିଟ ତଥା ବିଦୂଷକର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହେ ।

କଳ୍ପବଲ୍ଲୀ - ଏହାର ନାୟିକା ବାସକସଜ୍ଜା ବା ଅଭିସାରିକା ଏବଂ ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ । ହାସ୍ୟ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଏ । ଦଶ ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଏବଂ ତିନି ଲୟ ରହେ । ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ଏହାର ଉପନାୟକ । ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସହିତ ଉଦାତ୍ତବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନପାଏ । ଉଦାହରଣ - ମାଣିକ୍ୟବଲ୍ଲିକା ।

ପାରିଜାତକ - ଏଥିରେ ନାୟକ ଦେବ ବା କ୍ଷତ୍ରିୟ । ରସ ହେଉଛି ବୀର ବା ଶୃଙ୍ଗାର । ଏହା ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ମୁଖ, ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିଯୁକ୍ତ । ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ନାୟିକା କଳହାନ୍ତରିତା । ବିଦୂଷକର ହାସ ପରିହାସ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅନେକ ପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟର ସଂଯୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ - 'ଗଙ୍ଗାତରଙ୍ଗିକା' । କେତେକ ଏହାକୁ ପାରିଜାତ ଲତା କହନ୍ତି ।

ନାୟକ

ନାଟକର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଭାରତର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାୟକ ଏବଂ ନାୟିକା ଉପରେ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକ ବା ରୂପକର ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରକୁ ନାୟକ ବା ନେତା କୁହାଯାଏ । ନାଟକରେ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାୟକର ନାଟକୀୟ କଥା ଶୃଙ୍ଖଳା ପରିବ୍ୟାପ୍ତ

ହୋଇଥାଏ । 'ନି' ଧାତୁରୁ ନେତା ବା ନାୟକ ଆସିଛି, ଯାହାର ଅର୍ଥ ନେବା ବା ଆଗେଇନେବା । ନେତା ବା ନାୟକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଫଳାଗମ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣିନିଏ । ତାକୁହିଁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ସବୁ ଘଟଣା ଗୁନ୍ଥା ଯାଇଥାଏ । ଭାରତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ସମାନ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । ହେଲେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଘଟଣା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଚରିତ୍ର ବିନା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ରଚନା କରାଯାଇପାରେ, ମାତ୍ର ବିନା କଥାବସ୍ତୁରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଅସମ୍ଭବ ।

ଗୁଣ ବା ଯୋଗ୍ୟତା

ନାଟକର ନାୟକ ସର୍ବଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ଅନେକ ପୁରୁଷ ଚରିତ୍ରଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯେ ଅଗ୍ରଣୀ, ତାକୁ ନାୟକ କୁହାଯାଏ । ବିପତ୍ତି ଏବଂ ଅଭ୍ୟୁଦୟରେ ଯିଏ ସୁଖ ଅନୁଭବ କରେ, ଏ ଦୁଇଟି ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟରେ ଯେ ନିଜର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପ୍ରତିପାଦନ କରିଥାଏ, ତାକୁ ନାୟକ କୁହାଯାଏ । ଧନଞ୍ଜୟ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାୟକ ପାଇଁ ଅନେକ 'ଗୁଣ' ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - ପ୍ରିୟଂବଦ, ଶୁଚି, ପ୍ରଜ୍ଞାବାନ୍, ବୁଦ୍ଧିମାନ୍, ଯୁବା, ସ୍ଥିର, ବାଗ୍ମୀ, ରକ୍ତଲୋକ, ବିନୀତ, ମଧୁର, ତ୍ୟାଗୀ, ଦକ୍ଷ, ଆତ୍ମସମ୍ମାନୀ, ଶାସ୍ତ୍ରଚକ୍ଷୁ, କଳାବାନ୍, ଉତ୍ସାହୀ, ସ୍ମୃତିସଂପନ୍ନ, ବୀର, ଦୃଢ଼, ତେଜସ୍ୱୀ, ଧାର୍ମିକ । ଏସବୁ ଗୁଣ ନାୟକ ପାଖରେ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ନାୟକ ଭେଦ

ଭରତ ମୁନି ନାୟକର ଚାରି ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି, ଯଥା - ଧୀରୋଦାତ୍ତ, ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ଧୀରଲଳିତ ଏବଂ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ଭରତମୁନିଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ନାମରେ କ୍ରମର ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାୟକ ଭିତରେ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଣୁ ନାୟକର ପ୍ରତିଟି ଭେଦ ସହିତ 'ଧୀର' ଶବ୍ଦ ଯୋଡ଼ା ଯାଇଛି । ତେବେ ନାୟକର ଭେଦ, ତାର ପ୍ରକୃତିକୁ ଆଧାର କରି କରାଯାଇଛି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଦେବତା ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ରାଜା ଧୀରଲଳିତ, ସେନାପତି-ମନ୍ତ୍ରୀ ଧୀରୋଦାତ୍ତ, ବ୍ରାହ୍ମଣ-ବଣିକ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ ନାୟକ ।

ଧୀରୋଦାତ୍ତ - ରାଜା ବା ରାଜକୁଳର ଚରିତ୍ର ଧୀରୋଦାତ୍ତ ନାୟକ । ସେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗମ୍ଭୀର, କ୍ଷମାଶୀଳ, ସ୍ଥିର, ଅଭିମାନଶୂନ୍ୟ, ଦୃଢ଼ବ୍ରତର ଅଧିକାରୀ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସେ ମଧ୍ୟ ମହାସତ୍ତ୍ୱ, ଅବିକତ୍ଥନର ଅଧିକାରୀ । ନାଟକର ନାୟକ ସାଧାରଣତଃ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିଜ୍ଞାନଶାକୁନ୍ତଳମ୍‌ର ଦୁଷ୍ମନ୍ତ, ଉତ୍ତର ରାମଚରିତର ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ନାଗାନନ୍ଦର ଜୀମୂତବାହନ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ନାୟକ । ଧୀରୋଦାତ୍ତ ନାୟକ ଭିତରେ ଉଦାତ୍ତ ପ୍ରକୃତି ବିଦ୍ୟମାନ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ହେବା ବୃତ୍ତିକୁ ଉଦାତ୍ତ କୁହାଯାଏ । ନାୟକ

ରାମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଭିତରେ ଜନକଲ୍ୟାଣ ତଥା ସଂସାରପାଳନର ସବୁ ଗୁଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେ ହିଁ ଦୁଷ୍ଟକୁ ଦଣ୍ଡ ଦେଇପାରନ୍ତି । ତେଣୁ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଧୀରୋଦାତ୍ତ ନାୟକ ।

ଧୀରୋଦ୍ଧତ - ଧୀରୋଦ୍ଧତ ନାୟକ ମାୟାବୀ, ଘମଣ୍ଡୀ, ଚଞ୍ଚଳଚିତ୍ତ, କ୍ରୋଧୀ, ବୀର ହୋଇଥାଏ । ତାର ହୃଦୟ ଆତ୍ମଶ୍ଳାଘାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ । ଦର୍ପ ଏବଂ ଈର୍ଷା ତାକୁ ପଥ କଢ଼ାଏ । ମନ୍ତ୍ରବଳରେ ମିଛ ବସ୍ତୁ ଯିଏ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ, ତାକୁ ମାୟାବୀ କୁହାଯାଏ । ଉଦ୍ଧତ ନାୟକ ବହୁତ କମ୍ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଗୌଣ ପାତ୍ର ଭିତରେ ଏହି ଉଦ୍ଧତ ଲକ୍ଷଣ ଦେଖାଯାଏ । ଯେଉଁ ରୂପକରେ ନାୟକ ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ପାରେ । ଡିମ, ବ୍ୟାୟୋଗ, ସମବକାର, ଇହାମୃଗ ଏହି ପ୍ରକାର ରୂପକ । ମହାବୀରଚରିତର 'ପରଶୁରାମ' ଧୀରୋଦ୍ଧତ ନାୟକ, ଯେ କି କୈଳାସ ପର୍ବତକୁ ଉଠାଇପାରନ୍ତି, ତିନିଲୋକକୁ ଜୟ କରିପାରନ୍ତି । 'ବେଣୀସଂହାର'ରେ ଭୀମସେନ ଧୀରୋଦ୍ଧତ ନାୟକ ।

ଧୀରଲଳିତ - ଧୀରଲଳିତ ନାୟକ କୋମଳ ସ୍ୱଭାବର ହୋଇଥାଏ । ସେ ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ଆଦି ଲଳିତକଳାରେ ଆସକ୍ତ ରହେ । ସଦାସର୍ବଦା ସେ ନିଶ୍ଚିନ୍ତ ଥାଏ । ତାଙ୍କର ରାଜକାର୍ଯ୍ୟର ଚିନ୍ତା ମନ୍ତ୍ରୀ କରେ । ଏଣୁ ଧୀରଲଳିତ ନାୟକ ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ମତ୍ତ ରହେ । ତାର ସବୁ ସମୟ ଭୋଗବିଳାସ, ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଆଦିରେ କଟିଯାଏ । ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ହେତୁ ସେ ଅତ୍ୟନ୍ତ କୋମଳ ସ୍ୱଭାବର ହୋଇଥାଏ । ଧୀରଲଳିତ ନାୟକର ଏକମାତ୍ର କାର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, କୌଣସି ନବୀନ ସୁନ୍ଦରୀକୁ ପାଇବା । ଏଥିପାଇଁ ଆସୁଥିବା ସବୁ ବାଧାକୁ ସେ ଅତିକ୍ରମ କରିଯାଏ । ନାଟିକାର ପ୍ରାୟ ସବୁ ନାୟକ ଧୀରଲଳିତ ହୋଇଥାନ୍ତି । ଧୀରଲଳିତ ନାୟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ବତ୍ସରାଜ ଉଦୟନ ।

ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ - ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ ନାୟକ ଭିତରେ ଅନେକ ଭଲଗୁଣ ସାମାନ୍ୟ ଭାବେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେ ତ୍ୟାଗୀ ଏବଂ ଅନେକ କୃତିତ୍ୱର ଅଧିବାସୀ । ମନ୍ତ୍ରୀପୁଅ, ବୈଶ୍ୟ, ବ୍ରାହ୍ମଣ ଆଦି ହେଉଛନ୍ତି ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ ନାୟକ । ପ୍ରକରଣର ନାୟକ ମଧ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ । ବ୍ରାହ୍ମଣ, ବଣିକ ଆଦିଙ୍କ ସ୍ୱଭାବ ଶାନ୍ତ । 'ମାଳତୀ ମାଧବ' ପ୍ରକରଣର ନାୟକ ମାଧବ, 'ମୃଚ୍ଛକଟିକ' ତଥା 'ଦରିଦ୍ର ଚାରୁଦତ୍ତ'ର ନାୟକ ଚାରୁଦତ୍ତ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ ଅଟେ ।

ନାୟିକା ପ୍ରତି ନାୟକର ବ୍ୟବହାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାୟକର ଚାରିପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ଯେତେବେଳେ ନାୟକ କୌଣସି ନବୀନ ନାୟିକା ପ୍ରେମରେ ବଶୀଭୂତ ହୋଇଯାଏ, ତେବେ ସେ ତାର ପ୍ରଥମ ନାୟିକା ପ୍ରତି ଉଚିତ ବ୍ୟବହାର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ନ ଥାଏ । ସେହି ବ୍ୟବହାରକୁ ଆଧାର କରି ନାୟକ ତିନିପ୍ରକାର ହୋଇଥାନ୍ତି ଯଥା - ଦକ୍ଷିଣ, ଶଠ ଏବଂ ଧୃଷ୍ଟ । କେତେକ ନାୟକ ପ୍ରଥମ ନାୟିକା ପ୍ରତି ସଦା ଅନୁରକ୍ତ ଥାଆନ୍ତି । ତେଣୁ ଏମାନେ କୌଣସି ନୂଆ ନାୟିକାର ପ୍ରେମରେ ପଡ଼ିପାରନ୍ତି

ନାହିଁ । ତାଙ୍କୁ ଅନୁକୂଳ କୁହାଯାଏ । ଏହିପରି ନାୟିକା ପ୍ରତି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ବ୍ୟବହାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ନାୟକ ଚାରିପ୍ରକାର ହୋଇଥାନ୍ତି ।

ଦକ୍ଷିଣ - ଦକ୍ଷିଣ ନାୟକର ନୂତନ ନାୟିକା ପ୍ରତି ପ୍ରେମ ଭାବ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ପ୍ରଥମ ନାୟିକାକୁ କେବେ ଅବହେଳା କରେ ନାହିଁ । ପୂର୍ବ ନାୟିକା ପ୍ରତି ଏହି ନାୟକର ବ୍ୟବହାରରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ପୂର୍ବ ନାୟିକାକୁ ସେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ଉଦାସୀନ ହେବାକୁ ଦିଏ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ବା ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ଦାମ୍ପିକା ପ୍ରତି ଏଠି ନାୟକର ସହୃଦୟତାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । ପ୍ରାୟତଃ ନାଟକର ନାୟକ ଦକ୍ଷିଣ ହୋଇଥାନ୍ତି । ବତ୍ସରାଜ ଉଦୟନ ହେଉଛନ୍ତି ଜଣେ ସଫଳ ଦକ୍ଷିଣ ନାୟକ ।

ଶଠ - ଶଠ ନାୟକ ପ୍ରକାଶ୍ୟରେ କିଛି ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ବା ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ନାୟିକାର ଶଠ ନାୟକ ଅନିଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ଲୁଚିଛପି ଏଠି ନାୟକ ଜ୍ୟେଷ୍ଠାକୁ ପ୍ରେମ କରିଥାଏ । କାରଣ ନୂତନ ନାୟିକାର ପ୍ରେମ ପାଶରେ ସେ ବାନ୍ଧି ହୋଇଥାଏ । ତା' ମନରେ ସେ ଆଘାତ ଦେବାକୁ ଚାହେନା କିମ୍ବା ପ୍ରଥମ ନାୟିକାକୁ ଛାଡ଼ିପାରେନା । ତା'ପାଇଁ ଉଭୟ ନାୟିକା ପ୍ରିୟ । ଉଭୟଙ୍କୁ ସେ ଲୁଚିଛପି ପ୍ରେମ କରିଥାଏ, ଏଠି ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ନାୟିକା କେବେ ଚାହେନା ଯେ ତା' ନାୟକ ଆଉ ଜଣକୁ ପ୍ରେମ କରୁ । ଶଠ ନାୟକର ହୃଦୟ ପରିଷ୍କାର ନୁହେଁ । ଉପରକୁ ଦେଖାଇବା ଭଳି ସେ ମିଠା ମିଠା କଥା କହିଥାଏ । ସେ ଆନ୍ତରିକ ଭାବେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ବା ପ୍ରଥମ ନାୟିକାକୁ ଭଲ ପାଇ ନ ଥାଏ ।

ଧୃଷ୍ଟ - ନାୟକ ମଧ୍ୟ ବେଳେବେଳେ ନୂତନ ନାୟିକାକୁ ଲୁଚିଛପି ପ୍ରେମ କରିଥାଏ ବା ଶୃଙ୍ଗାର କରିଥାଏ, ଯାହାର ଚିହ୍ନ ନାୟକର ଶରୀରରେ ଲାଗିଥିବା ଚିହ୍ନରୁ ଜଣାପଡ଼ିଯାଏ । ସେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ନାୟିକା ପାଖକୁ ଯାଇ ପ୍ରେମ ନିବେଦନ କରିଥାଏ । ହେଲେ ତା' ଦେହରେ ଲାଗିଥିବା ଅଙ୍ଗବିକାରଟି ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ଆଖିରେ ଧରାପଡ଼ିଯାଏ । ସେ ନୂତନ ନାୟିକା ପାଖକୁ ଯାଇଥିବା କଥା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଯାଏ । ଏହି ପ୍ରକାର ନାୟକକୁ ଧୃଷ୍ଟ ନାୟକ କୁହାଯାଏ । ନିଜ ଦେହରେ ନାନା ଅଙ୍ଗବିକାର ଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ସେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ପାଖକୁ ଯିବା ପାଇଁ ସଙ୍କୋଚ ବୋଧ କରେ ନାହିଁ ।

ଧୃଷ୍ଟ ନାୟକ ଜାଣେ, ସେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ପ୍ରତି ଅନ୍ୟାୟ କରୁଛି । ତଥାପି ସେଥିପାଇଁ ତାର ଅନୁଶୋଚନା ନ ଥାଏ । ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ନାୟିକା ପାଖରୁ ଗାଳି ଖାଇଲେ ମଧ୍ୟ ଧୃଷ୍ଟ ନାୟକ ଲଜ୍ଜାବୋଧ କରେ ନାହିଁ । ଧରାପଡ଼ିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ମିଛର ସାହାରା ନେବାକୁ ପଛାଏ ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଧୃଷ୍ଟ ନାୟକ ହେଉଛି ଏକ ଠକ ବା ଧପାବାଜ୍ । ସେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ନାୟିକାକୁ ଖାତିର କରେ ନାହିଁ । ବେଳେ ବେଳେ ସେ ପ୍ରକାଶ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ କନିଷ୍ଠା ବା ନୂତନ ନାୟିକାକୁ ପ୍ରେମ କରିବସେ ।

ଅନୁକୂଳ - ଯେଉଁ ନାୟକ ତାର ନାୟିକା ପ୍ରତି ସଦାସର୍ବଦା ଅନୁକୂଳ ମନୋଭାବ ପୋଷଣ କରେ, ତାକୁ ଅନୁକୂଳ ନାୟକ କୁହାଯାଏ । ତା' ଜୀବନରେ କେବେ ଦ୍ୱିତୀୟ ନାୟିକାର ସ୍ଥାନ ଆସି ନ ଥାଏ । ନୂତନ ନାୟିକାକୁ ପ୍ରେମ କରିବା ଖିଆଲ କେବେ ତା' ମନକୁ ଆସେ ନାହିଁ । ସେ ଏକପତ୍ନୀ ବ୍ରତରେ ବିଶ୍ୱାସ କରେ । ଅନୁକୂଳ ନାୟକର ସଫଳ ଉଦାହରଣ ହେଉଛନ୍ତି ରାମଚନ୍ଦ୍ର । 'ଉତ୍ତରରାମଚରିତ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭବଭୂତି ରାମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ଅନୁକୂଳ ନାୟକରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି ।

ଆଲୋଚିତ ଷୋହଳ ପ୍ରକାର ନାୟକର ପୁଣି ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ତିନି ତିନି ପ୍ରକାର ଭେଦ ରହିଛି ; ଯଥା - ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ ଏବଂ ଅଧମ । ଏହିପରି ନାୟକ ୪୮ (୧୬ x ୩ = ୪୮) ପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏହି ୪୮ ପ୍ରକାର ନାୟକଙ୍କର ପୁଣି ତିନି ତିନି ପ୍ରକାର ଭେଦ ରହିଛି ଯଥା - ଦିବ୍ୟ, ଅଦିବ୍ୟ ଏବଂ ଦିବ୍ୟାଦିବ୍ୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ୧୪୪ (୪୮ x ୩ = ୧୪୪) ପ୍ରକାର ଭେଦ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମୋଟ ଉପରେ ନାୟକ ୧୪୪ ପ୍ରକାର ହୋଇଥାନ୍ତି । ଦିବ୍ୟ ନାୟକ - ଦେବତା, ଅଦିବ୍ୟ ନାୟକ - ମନୁଷ୍ୟ ଏବଂ ଦିବ୍ୟାଦିବ୍ୟ ନାୟକ - ମନୁଷ୍ୟ ରୂପଧାରୀ ଦେବତା ।

ନାୟିକା

ନାଟକରେ ନାୟିକା ହେଉଛି ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା । ନାୟକର ପତ୍ନୀ ବା ପ୍ରିୟାକୁ ସାଧାରଣତଃ ନାୟିକା କହନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ନାୟିକା ଯେ ନାୟକର ପତ୍ନୀ ବା ପ୍ରେମିକା ହେବାକୁ ବାଧ ସେଭଳି କିଛି ଧରାବନ୍ଧା ରୀତି ନାହିଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଅନୁସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଅନୁସାରେ, ନାଟକର ଘଟଣା ପ୍ରବାହରେ ଯେଉଁ ନାରୀ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ନେଇଥାଏ, ସେ ହିଁ ନାୟିକା । ଆମର ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାୟକଙ୍କ ପ୍ରିୟାକୁ ନାୟିକା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ରୂପକରେ ନାୟକ ଭଳି ନାୟିକାର ମଧ୍ୟ ବିଶେଷତ୍ୱ ରହିଛି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାୟିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ନାୟିକା ଚାରି ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା - ଦିବ୍ୟା, ନୃପତିନୀ, କୁଳସ୍ତ୍ରୀ ଏବଂ ଗଣିକା । ହେଲେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାୟିକାର ଭେଦକୁ ଅନ୍ୟପ୍ରକାରେ ନେଇଛନ୍ତି । ସେମାନେ ଏହାକୁ ତିନି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି, ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ପରସ୍ପର ସମ୍ବନ୍ଧକୁ ଆଧାର କରି, ଦ୍ୱିତୀୟଟି ନାୟିକାର ଅବସ୍ଥାକୁ ଆଧାର କରି, ତୃତୀୟଟି ନାୟିକାର ପ୍ରେମଜନିତ ଦଶାକୁ ଆଧାର କରି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ବନ୍ଧକୁ ଆଧାର କରି ନାୟିକା ହେଉଛି ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - ସ୍ୱକୀୟା ବା ସ୍ୱୀୟା, ଅନ୍ୟା ବା ପରକୀୟା, ସାଧାରଣ ସ୍ତ୍ରୀ । ସ୍ୱକୀୟା ହେଉଛି ବିବାହିତା ପତ୍ନୀ । ପରକୀୟା ଅନ୍ୟର ସ୍ତ୍ରୀ କିମ୍ବା ଅନୂଢ଼ା କନ୍ୟା । ସାଧାରଣ ସ୍ତ୍ରୀ ବା ଗଣିକା ।

ସ୍ୱକୀୟା - ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକାର ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି 'ସୀତା' । ସେ ପତିବ୍ରତା, ସଦ୍‌ଚରିତ୍ରା, ସରଳ ସ୍ୱଭାବର ତଥା ଲଜ୍ଜାଶୀଳ । ଅବସ୍ଥା ଅନୁସାରେ ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକା ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା - ମୁଗ୍‌ଧା, ମଧ୍ୟା ଏବଂ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା । ମୁଗ୍‌ଧା ନାୟିକା ହେଉଛି ପ୍ରାପ୍ତଯୌବନା । ସେ ସରଳ ସ୍ୱଭାବର । ପ୍ରେମକଳାରେ ଅନଭିଜ୍ଞ । ପ୍ରେମକ୍ରୀଡ଼ା ପାଇଁ ତା' ମନ ଭିତରେ ଭୟ ଥାଏ । ନାୟକ ପାଖକୁ ଯିବା ପାଇଁ ଡରିଥାଏ । ଏକାକିନୀ ରହିଲାବେଳେ ମଧ୍ୟ ଡରିଥାଏ । ନାୟକ ତା' ପ୍ରତି ରୁଷ୍ଟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ରାଗି ନ ଥାଏ । କେବଳ ଯାହା କାନ୍ଦିଥାଏ । ସେ କୋମଳାଙ୍ଗୀ, ମାନିନୀ । ଆଳଙ୍କାରିକ ବିଶ୍ୱନାଥ ମୁଗ୍‌ଧା ନାୟିକାର ୫ ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ପ୍ରଥମ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ଯୌବନା, ପ୍ରଥମ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ମଦନ ବିକାରା, ରତିବାମା, ମାନମୃଦୁ, ସମାଧିକ ଲଜ୍ଜାବତୀ ।

ମଧ୍ୟା ହେଉଛି ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକାର ଦ୍ୱିତୀୟ ଭେଦ । ସେ ପୂର୍ଣ୍ଣଯୌବନା । ଯୌବନ ଏବଂ କାମବାସନା ଉଭୟରେ ସେ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପ୍ରାପ୍ତ । ବିଶ୍ୱନାଥ 'ମଧ୍ୟା'ର ୫ ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ବିଚିତ୍ର ସୁରତା, ପ୍ରରୂଢ଼ସମରା, ପ୍ରରୂଢ଼ ଯୌବନା, ଈଷଦ୍ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭବଚନା, ମଧ୍ୟମବ୍ରୀଡ଼ିତା । ନାୟକର ପ୍ରତିକୂଳ ଆଚରଣରେ ମଧ୍ୟା କ୍ରୋଧ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଏହି ଅବସ୍ଥାର ତିନି ପ୍ରକାର ରୂପ ଥାଏ ; ଯଥା - ଧୀରା, ଅଧୀରା ଏବଂ ଧୀରାଧୀରା । ଧୀରାମଧ୍ୟମା ନାୟିକା କ୍ରୋଧ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ ଏବଂ ନାୟକକୁ ଦୁଃଖ ଦେଇଥାଏ । ଅଧୀରାମଧ୍ୟା କଟୁ କଥା ଶୁଣାଇଥାଏ, କାନ୍ଦିଥାଏ । ଧୀରାଧୀରାମଧ୍ୟା ନାୟକକୁ ଗାଳି ଦେଇଥାଏ ଏବଂ ରୋଦନ କରିଥାଏ ।

ପ୍ରୌଢ଼ା ନାୟିକାକୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରକାର ନାୟିକା ଭିତରେ ଯୌବନର ଉତ୍ତାଳ ତରଙ୍ଗ ଅହରହ ଲହଡ଼ି ଭାଙ୍ଗୁଥାଏ । କାମ ଭାବନାରେ ସେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଥାଏ । ଲଜ୍ଜା ବୋଲି ଜିନିଷ ତା' ପାଖରେ ନ ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା ନାୟିକାର ଛ' ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ସ୍ମରାନ୍ଧା, ଗାଢ଼ତାରୁଣ୍ୟା, ସମସ୍ତରତକୋବିଦା, ଭାବୋନ୍ନତା, ଦରବ୍ରୀଡ଼ା, ଆକ୍ରାନ୍ତନାୟିକା । ନାୟିକା ପ୍ରତି ନାୟକର ପ୍ରତିକୂଳ ଆଚରଣକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା ନାୟିକାର ମଧ୍ୟ ତିନିପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇଛି ; ଯଥା - ଧୀରା, ଅଧୀରା ଏବଂ ଧୀରାଧୀରା । ପ୍ରଗଲ୍‌ଭାର ଏହି ତିନିଭେଦର ମଧ୍ୟ ଆଉ ଦୁଇପ୍ରକାର (ପ୍ରତ୍ୟେକର) ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇଛି ; ଯଥା - ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ଏବଂ କନିଷ୍ଠା । ନାୟକର ପ୍ରଥମ ପତ୍ନୀ ଜ୍ୟେଷ୍ଠା ଏବଂ ତାଙ୍କର ନୂତନ ପ୍ରେମିକାକୁ କନିଷ୍ଠା କୁହାଯାଏ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟିକାରେ ବାସବଦତ୍ତା ହେଉଛି ଜ୍ୟେଷ୍ଠା, କିନ୍ତୁ ସାଗରିକା ହେଉଛି କନିଷ୍ଠା । ମଧ୍ୟାନାୟିକା ଛ' ପ୍ରକାର, ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା ଛ' ପ୍ରକାର ଏବଂ ମୁଗ୍‌ଧା ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର, ଏହିପରି ସର୍ବମୋଟ ୧୩ ପ୍ରକାରର ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକା ଥାଆନ୍ତି ।

ପରକୀୟା - ପରକୀୟା ନାୟିକାକୁ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟା କୁହାଯାଏ । ଏହି ନାୟିକା ପୁଣି ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ଯଥା - ଅନୂଢ଼ା କନ୍ୟା (ଅବିବାହିତା) ଏବଂ ଅନ୍ୟୋଢ଼ା ବା ଅନ୍ୟର

ବିବାହିତା ପତ୍ନୀ । ନୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନ୍ୟର ପତ୍ନୀ ବା ଅନ୍ୟୋଢ଼ାକୁ ପ୍ରେମ କରିବା ଶାସ୍ତ୍ର ବର୍ଜ୍ଜିତ । ନାଟକ ବା ରୂପକରେ ଏପରି ଉଦାହରଣ ନୀତିବିରୁଦ୍ଧ । ତେବେ ସଂସ୍କୃତର ମୁକ୍ତକରେ ଏପ୍ରକାର ନାୟିକାକୁ ପ୍ରେମ ନିବେଦନ କରିବାର ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରହିଛି । ଅନୂଢ଼ା କନ୍ୟା ପ୍ରତି ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ଆଦୌ ନୀତିଗର୍ହିତ ନୁହେଁ । ଏହି ଧରଣର ନାୟିକା ହେଉଛି -ଶକୁନ୍ତଳା । ଏଠାରେ କନ୍ୟା ପ୍ରତି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଅନୁରାଗ ହେଉଛି ଅଙ୍ଗୀରସ ।

ସାମାନ୍ୟା ବା ଗଣିକା - ନାୟିକାର ତୃତୀୟ ପ୍ରକାର ହେଉଛି ଗଣିକା ବା ସାମାନ୍ୟା । ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ କହନ୍ତି । ଗଣିକା ମଧ୍ୟ ତିନି ପ୍ରକାର ଥା'ନ୍ତି ; ଯଥା - କଳାଚତୁର, ପ୍ରଗଲ୍‌ଭ ଏବଂ ଧୂର୍ତ୍ତ । ପ୍ରେମ ସହିତ ଏପ୍ରକାର ନାୟିକାର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଏ । ଧନ ଅଛି ତ ସବୁ ଅଛି । ଗୁଣୀଲୋକକୁ ସେ ପ୍ରେମ କରେ ନାହିଁ, କିମ୍ବା ଗୁଣହୀନ ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଘୃଣା କରେ ନାହିଁ । କେତେକ ପ୍ରକରଣ, ପ୍ରକରଣିକା, ଭାଣ ଆଦିରେ ଗଣିକାକୁ ମଧ୍ୟ ନାୟିକାର ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇଛି । ନାୟକ ପ୍ରତି ଗଣିକା ଅନୁରକ୍ତ ହେବାର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ କେତେକ ରୂପକରେ ଦେଖାଯାଏ । 'ମୃଚ୍ଛକଟିକ'ର ନାୟିକା ବସନ୍ତସେନା ଗଣିକା ଅଟେ । ଗଣିକାର ପ୍ରେମରେ ଶୃଙ୍ଗାର ନ ଥାଏ ।

ନାୟିକାର ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାରର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ନାୟିକାର ଦଶାକୁ ଆଧାର କରି ଏ ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇଛି । ଉପରୋକ୍ତ ୧୬ ପ୍ରକାର ନାୟିକାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକର ଆଠ ଆଠ ପ୍ରକାର ଭେଦ ରହିଛି । ଏ ଆଠ ପ୍ରକାର ଭେଦ ହେଉଛି ; ଯଥା - ସ୍ୱାଧୀନପତିକା, ବାସକସଜ୍ଜା, ବିରହୋତ୍କଣ୍ଠିତା, ଖଣ୍ଡିତା, କଳହାନ୍ତରିତା, ବିପ୍ରଲବ୍‌ଧା, ପ୍ରୋଷିତପ୍ରିୟା ଏବଂ ଅଭିସାରିକା ।

୧. ସ୍ୱାଧୀନପତିକା - ଏହି ପ୍ରକାର ନାୟିକାକୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଧୀନଭର୍ତ୍ତୃକା କୁହାଯାଏ । ଏପ୍ରକାର ନାୟିକା ଅଧୀନରେ ନାୟକ ଥାଏ । ନାୟକ ସଦା ପାଖରେ ଥିବାରୁ ଏହି ନାୟିକା ସବୁବେଳେ ପ୍ରସନ୍ନ ଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ଏପ୍ରକାର ନାୟିକାର ପ୍ରେମରଜ୍ଜୁରେ ନାୟକ ବାନ୍ଧି ହୋଇଥାଏ ।

୨. ବାସକସଜ୍ଜା - ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ନାୟିକା ହର୍ଷୋଦ୍‌ଫୁଲ୍ଲିତ ଚିତ୍ତରେ ନିଜକୁ ସଜାଇଥାଏ, ତାକୁ ବାସକସଜ୍ଜା କହନ୍ତି । ନାୟକ ବା ପ୍ରିୟ ଆଗମନର ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ସେ ପାଇଥାଏ । ଏଣୁ ସଖୀମାନେ ତାକୁ ସଜାଇ ମହଲକୁ ପଠାଇଥାନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରକାର ନାୟିକା ନିଜକୁ ସଜାଇବା ସହିତ ମହଲକୁ ମଧ୍ୟ ସଜାଇଥାଏ ।

୩. ବିରହ ଉତ୍କଣ୍ଠିତା - ଯେଉଁ ନାୟିକାକୁ ଜବାବ ଦେଇ କୌଣସି କାରଣବଶତଃ ନାୟକ ବା ପ୍ରିୟ ଠିକ୍ ସମୟରେ ନ ଆସି ନିରାଶ କରିଥାଏ, ସେ ପ୍ରକାର ନାୟିକାକୁ ବିରହୋତ୍କଣ୍ଠିତା କୁହାଯାଏ । ନାୟିକା ଭଲଭାବେ ଜାଣେ ଯେ ତାର ନାୟକ ଠକ ନୁହେଁ । କେବଳ ବିଳମ୍ବ ପାଇଁ ସେ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ସହିତ ନାୟକର ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରେ ।

୪. **ଖଣ୍ଡିତା** - ଖଣ୍ଡିତା ନାୟିକାର ନାୟକକୁ ଧୃଷ୍ଟ ମଧ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଧୃଷ୍ଟତା ପାଇଁ ନାୟିକା ଖଣ୍ଡିତା ହୋଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ନାୟିକାକୁ, ନାୟକର ଅନ୍ୟ ନାୟିକା ପାଖକୁ ଯିବାକଥା ମାଲୁମ୍ ପଡ଼େ ବା ନାୟକ ଦେହରେ ସେଭଳି କିଛି ସଙ୍କେତ ବା ଚିହ୍ନ ସେ ଦେଖିବାକୁ ପାଏ, ସେତେବେଳେ ସେ ଈର୍ଷାରେ ଜଳିଯାଏ, ଏ ପ୍ରକାର ନାୟିକାକୁ ଖଣ୍ଡିତା କହନ୍ତି ।

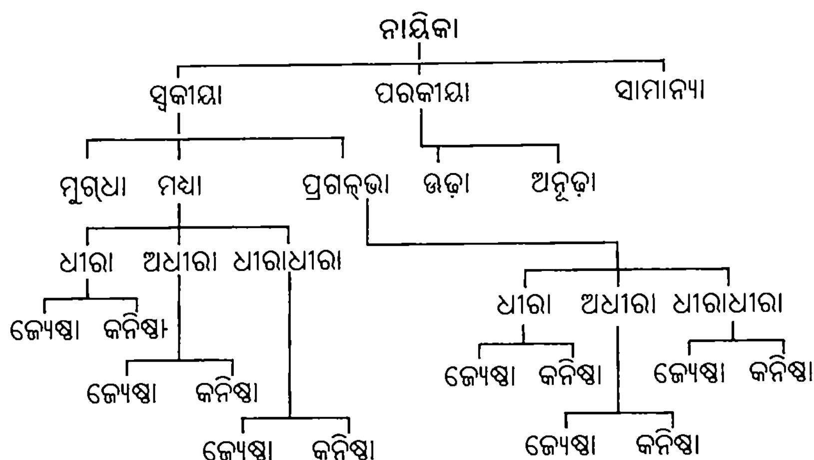
୫. **କଳହାନ୍ତରିତା** - ନାୟକର ଦୋଷତ୍ରୁଟିକୁ ଏହି ପ୍ରକାର ନାୟିକା ଜାଣିଗଲା ପରେ ତା' ପ୍ରତି ରୁକ୍ଷ ହୋଇଉଠେ । ତାର କ୍ରୋଧ ଆଦୌ ପ୍ରଶମିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାୟକର ଅନୁନୟ ତା'ଠାରେ ନିଷ୍ଫଳ ହୁଏ । ସେ ନାୟକକୁ ହତାଦର ବା ତିରସ୍କାର କରେ । ନାୟକ ଚାଲିଗଲା ପରେ ଏ ପ୍ରକାର ନାୟିକା ପଶ୍ଚାତ୍ତାପରେ ଘାରି ହୁଏ ।

୬. **ବିପ୍ରଲବ୍ଧା** - ଠିକଣା ଦେଇ ଠିକଣା ସମୟରେ ଯଦି ପ୍ରିୟ ନ ପହଞ୍ଚେ, ତେବେ ସେଠି ନାୟିକା ଅପମାନିତ ବୋଧ କରେ । ତାକୁ ବିପ୍ରଲବ୍ଧା କହନ୍ତି । ପୂର୍ବରୁ ଦେଇଥିବା ସୂଚନା ଅନୁସାରେ ଉଚିତ ସମୟରେ ନାୟକ ନ ପହଞ୍ଚିବାରୁ ନାୟିକା କ୍ଷୁବ୍ଧ ହୁଏ । ନାୟିକା ସଙ୍କେତସ୍ଥଳକୁ ଯାଇ ନିରାଶ ହୁଏ । ସେ ନିଜକୁ ଠକିଲା ପରି ମନେକରେ । ଏପ୍ରକାର ନାୟିକା ହେଉଛି ବିପ୍ରଲବ୍ଧା ।

୭. **ପ୍ରୋଷିତ ଭର୍ତ୍ତୃକା** - ଯେଉଁ ନାୟିକାର ପ୍ରିୟ କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟବଶତଃ ଦୂରଦେଶକୁ ଚାଲିଯାଏ, ତାର ଫେରିବାରେ ବିଳମ୍ବ ହୁଏ, ତାକୁ ପ୍ରୋଷିତଭର୍ତ୍ତୃକା କହନ୍ତି । ଏହି ନାୟିକାକୁ ମଧ ପ୍ରୋଷିତପ୍ରିୟା କୁହାଯାଏ । ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ, ଭବିଷ୍ୟତ ତିନିପ୍ରକାର ପ୍ରୋଷିତପ୍ରିୟା ନାୟିକା ଦେଖାଯାନ୍ତି ।

୮. **ଅଭିସାରିକା** - ଯେଉଁ ନାୟିକା କାମ ବଶୀଭୂତ ହୋଇ ନାୟକର ଡାକରାରେ କିମ୍ବା ନିଜ ଇଚ୍ଛାରେ ସଂକେତସ୍ଥଳକୁ ଯାଏ, ତାକୁ ଅଭିସାରିକା କହନ୍ତି । ଅଭିସାରିକାର ଅଭିସରଣ ସ୍ଥଳଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି - ବଗିଚା, ଭଙ୍ଗାମନ୍ଦିର, ଭଙ୍ଗାଘର, ନଦୀକୂଳ, ଶ୍ମଶାନ, ଜଙ୍ଗଲ, କ୍ଷେତ, ନିର୍ଜନ ସ୍ଥାନ ଆଦି । ଅଭିସାରିକା ମଧ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - ଦିବା ଅଭିସାରିକା ଏବଂ ନିଶି ଅଭିସାରିକା । ନିଶିଅଭିସାରିକା ପୁଣି ଶୁକ୍ଳାଭିସାରିକା ଏବଂ କୃଷ୍ଣାଭିସାରିକା ନାମରେ ଦ୍ୱିବିଧ ।

ଏହିପରି ନାୟିକାର ଷୋହଳ ଭେଦ, ପୁଣି ଆଠ ଆଠ ଭେଦ ଅନୁସାରେ ୧୨୮ ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । ଏ ନାୟିକା ପୁଣି ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ, ଅଧମ ଭେଦରେ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୨୮ X ୩ = ୩୮୪ ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାନ୍ତି । ପ୍ରାଚୀନ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ଏ ୩୮୪ ପ୍ରକାରକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ପୂର୍ବରୁ ବର୍ଣ୍ଣିତ ନାୟିକାର ଭେଦକୁ ଏକ ଗ୍ରାଫ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ।



ପାର୍ଶ୍ୱଚରିତ୍ର

ସୂତ୍ରଧର - ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧରର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସେ ହେଉଛି ସଂଯୋଗ ସେତୁ । ନାଟକ ବିଷୟରେ ସେ ସୂଚନା ଦେଇଥାନ୍ତି । ନାନ୍ଦୀପାଠ ପରେ ପରେ ବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ରସକୁ ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ସଂକ୍ଷେପରେ ସୂତ୍ରଧରହିଁ ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ । ଯେ ସମସ୍ତ କଳାରେ ଚତୁର, ନେତା-ବସ୍ତୁ-ତଥା ଲେଖକ ପରିଚୟ ସଂକ୍ଷେପରେ ଦେଇଥାଏ, ଶାରଦାତନୟ ତାଙ୍କୁ ସୂତ୍ରଧର କହିଛନ୍ତି । ସୂତ୍ରଧର ମଧ୍ୟ ବାଦ୍ୟ ବାଦନ କରିବାରେ ନିପୁଣ । ସେ ମଧ୍ୟ ବକ୍ତା, ମଧୁରଭାଷୀ । ଗୀତ ତାଳ ଏବଂ ଲୟ ବିଷୟରେ ସେ ଭଲଭାବେ ଜାଣନ୍ତି ।

କୁଶୀଲବ - ଯେଉଁମାନେ ଅନେକ ପ୍ରକାର ଭୂମିକା ନିର୍ବାହ କରିଥାନ୍ତି, ନାଟକରେ ସେମାନଙ୍କୁ କୁଶୀଲବ କୁହାଯାଏ । ଏମାନେ ନାଟକର ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ତଥା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟରେ ବେଶ୍ କୁଶଳ ହୋଇଥିବାରୁ ଏମାନଙ୍କୁ କୁଶୀଲବ କୁହାଯାଏ ।

ଭରତ - ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଅନେକ ସ୍ୱଭାବର ହୋଇଥାନ୍ତି । ସଂସାରର ବିଭିନ୍ନ ଭାବକୁ ବିଚିତ୍ର ବେଶ ଧାରଣ କରି ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ତାଙ୍କୁ ଭରତ କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଭାଷାକୁ ଆୟତ୍ତ କରିଥାନ୍ତି, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତି ବେଶ, କାର୍ଯ୍ୟ ତଥା ବିବିଧ ଚେଷ୍ଟାକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାନ୍ତି, ତାଙ୍କ ଭରତ କହନ୍ତି ।

ନଟ - ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଅତୀତର କଥାକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ, ତାଙ୍କୁ ନଟ କୁହାଯାଏ । ସେ ବିଭିନ୍ନ ରସ ଏବଂ ଭାବ ଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇଥାନ୍ତି । ନଟ ସୂତ୍ରଧରକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ସେ ତେଜସ୍ୱୀ, ରୂପବାନ୍, ମେଧାବୀ ।

ରଙ୍ଗଶାଳାର ସମସ୍ତ ବିଧାନ ବିଷୟରେ ସେ ଜାଣିଥାନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ କାମରେ ସେ କୁଶଳୀ । ବାଦ୍ୟକଳା ବିଷୟରେ ନଟର ଭଲ ଧାରଣା ଥାଏ । ନଟର ସ୍ତ୍ରୀକୁ ନଟୀ କୁହାଯାଏ । ସେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟରେ କୁଶଳୀ, ଭାଷାରେ ବିଦୁଷୀ । ନଟର ଆଜ୍ଞାବହନ କରିଥାଏ ।

ଶୈଳୂଷ - ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ଲୋକଙ୍କ ପରି ଯିଏ ବିଭିନ୍ନ ଭାବର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ ତାକୁ ଶୈଳୂଷ କୁହାଯାଏ । ଭରତ, ଶୈଳୂଷ ଏବଂ ନଟ ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥାଏ । ନଟ କୌଣସି ପ୍ରାଚୀନ କଥା, ରସ ତଥା ଭାବ ସାଥିରେ ଅଭିନୟ କରିଥାଏ । ଭରତ କେବଳ ଅନ୍ୟର ବେଶ, କର୍ମ, ଅବସ୍ଥା, ଚେଷ୍ଟାଦିର ଅନୁକରଣ କରିଥାଏ । ତେବେ ଭାଷା, ବର୍ଣ୍ଣ ତଥା ଅନ୍ୟ ସାମଗ୍ରୀ ସାଥିରେ ଏହା ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ । ଶୈଳୂଷ ଛଡ଼ା ଯଦି କୌଣସି ବେଶ ଆଦି ଧାରଣ କରାଯାଏ, ତେବେ ସେଥିରେ ଅନ୍ୟର ଭାବର ଅନୁକରଣ ରହିବ ।

ନାଟକ ବା ରୂପକକୁ ଆଗେଇ ନେବା ପାଇଁ କିଛି କିଛି ସହାୟକ ଚରିତ୍ରର ଆବଶ୍ୟକତା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଏମାନେ ନାୟକକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାନ୍ତି । ନାୟକର ଏହି ସହାୟକମାନଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରମୁଖ ହେଉଛି ଶୃଙ୍ଗାର ସହାୟକ, ଯାହା ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ହୋଇଥାନ୍ତି ; ଯଥା - ବିଟ, ଚେଟ, ବିଦୂଷକ, ମାଳାକାର, ରଜକ, ତମୋଲୀ, ଗାନ୍ଧୀ । ନାୟକର ଏହି ସହାୟକମାନଙ୍କ ବିଷୟରେ ଜାଣିବା ଦରକାର ।

ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ - ନାୟକର ସହାୟକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ହେଉଛନ୍ତି ପତାକାର ନାୟକ । ତାଙ୍କୁ ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ କହନ୍ତି । ପତାକା ନାୟକ ମୁଖ୍ୟ ନାୟକଙ୍କ ଭକ୍ତ ବା ଅନୁଚର ହୋଇଥାନ୍ତି । ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ସଦାବେଳେ ନାୟକଠାରୁ କମ୍ ଗୁଣର ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରଧାନ କଥାବସ୍ତୁର ନାୟକ ମୁଖ୍ୟ ନାୟକ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥାବସ୍ତୁର ପତାକାର ନାୟକକୁ ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ କୁହାଯାଏ । 'ମାଳତୀମାଧବ'ରେ ପ୍ରଧାନ ନାୟକ ହେଉଛି ମାଧବ, ମାତ୍ର ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ହେଉଛି ମକରନ୍ଦ । ରାମାୟଣରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ହେଉଛନ୍ତି ନାୟକ, ହେଲେ ସୁଗ୍ରୀବ ହେଉଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ସହାୟକ ବା ପତାକାର ନାୟକ ବା ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ । ସହାୟକ ଚରିତ୍ର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ନ୍ୟୂନ ହୋଇଥାଏ ।

ବିଟ - ଆଳଙ୍କାରିକ ଧନଞ୍ଜୟ କହିଛନ୍ତି - 'ଏକ ବିଦ୍ୟା ବିଟଃ' ଅର୍ଥାତ୍ ଯିଏ ଗୋଟିଏ ବିଦ୍ୟାରେ ନିପୁଣ, ସେ ହେଉଛି ବିଟ । ନାଟକ ପାଇଁ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ବିଦ୍ୟାର ଆବଶ୍ୟକତା ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଥିରୁ ଯେକୌଣସି ବିଦ୍ୟାରେ ପାରଙ୍ଗମ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ 'ବିଟ' କହନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ବିଟ ଖାଲି ବିଦ୍ୟାରେ ନିପୁଣ ହେଲେ ଚଳିବନି, ସେ କାମତନ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ କୁଶଳୀ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ବିଶ୍ୱନାଥ 'ବିଟ'ର ଅଧିକ ବିସ୍ତୃତ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, ଭୋଗବିଳାସରେ ଯିଏ ସମ୍ପତ୍ତି ଲୁଟାଏ, ଧୂର୍ତ୍ତ, ଯିଏ ନୃତ୍ୟ ଗୀତାଦି କଳା ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିକୁ ଜାଣେ, ବେଶ୍ୟାର ସତ୍କାର କରିବାରେ ଯିଏ

କୁଶଳ, କଥାବାର୍ତ୍ତାରେ ଯିଏ ଚତୁର, ଯିଏ ମଧୁରଭାଷୀ ଏବଂ ଗୋଷ୍ଠୀଦ୍ୱାରା ଆଦର ଅଭ୍ୟର୍ଥନା ପାଇଥାଏ, ସେହି ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ବିଟ କୁହାଯାଏ । ବିଟ ଧୂର୍ତ୍ତ ସ୍ୱଭାବର ଅଟେ । ସମ୍ଭୋଗ ବିଷୟରେ ସେ ଅଜ୍ଞ । ବେଶବିନ୍ୟାସରେ ସେ ପାରଙ୍ଗମ । ସେ କୌଣସି ପୁରୁଷ ବା ସ୍ତ୍ରୀ ସହଚର ଭାବେ ଆସିଥାଏ ।

ବିଦୂଷକ - ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣକାରୀ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ବିଦୂଷକ । ତାର କଥାବାର୍ତ୍ତା ବେଶବିନ୍ୟାସ, ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଆଦି ହାସ୍ୟ ଉଦ୍ରେକ କରିଥାଏ । ଅନ୍ୟକୁ ଆନନ୍ଦ ଦେବାରେ ତାର ଖୁସି । ହାସ୍ୟ ବ୍ୟଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ମନୋରଞ୍ଜନ କରିଥାଏ । ସେ ନାୟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ । ବିଦୂଷକ ଜାତିରେ ବ୍ରାହ୍ମଣ । ତାର କେଶ ଏବଂ ଚକ୍ଷୁ ପିଙ୍ଗଳ ବର୍ଣ୍ଣର । ସେ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିଥାଏ ।

ନାଟକରେ ସବୁ ପାତ୍ର ବିଦୂଷକକୁ ଭଲ ପାଇଥାନ୍ତି । ତେବେ ସେ ସଦାସର୍ବଦା ରାଜା ବା ନାୟକକୁ ସମର୍ଥନ କରିଥାଏ । ନାୟକ ବା ରାଜାର ଗୁପ୍ତପ୍ରେମ ବ୍ୟାପାରରେ ସେ ସହାୟତା କରିଥାଏ । ସେ ସଦାବେଳେ ଚଞ୍ଚଳ ବା କାର୍ଯ୍ୟବ୍ୟସ୍ତ ରହେ । The Theatre of the Hindus ପୁସ୍ତକ୍‌ରେ (ପୃ-୩୧) ଏଚ.ଏଚ. ଉଇଲସନ ବିଦୂଷକ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିଛନ୍ତି - 'He bears more affinity to Sancho Panza, perhaps than any other character in Western fiction, imitating him in his combination of shrewdness and sincerity, his fondness for good living and his love of ease. In the dramas of intrigue, he exhibits some of the talents of mercury, but with less activity and ingenuity, and occasionally suffers by his interference.

ଶକାର - ମୂର୍ଖ, ମଦାନ୍ଧ, ନୀଚକୁଳଜାତ, ଘମଣ୍ଡୀ, ବିତ୍ତଶାଳୀ, ଅବିବାହିତା ସ୍ତ୍ରୀର ଭାଇକୁ ଶକାର କୁହାଯାଏ । ସେ ଖୁବ୍ ଶୀଘ୍ର ରାଗିଯାଏ । ପୁଣି ଖୁବ୍ ଶୀଘ୍ର ପ୍ରସନ୍ନ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ନିଜ ପଦବୀ ପାଇଁ ସେ ଗର୍ବ ଅନୁଭବ କରେ । ମାତ୍ର ଅଯୋଗ୍ୟତା ଏବଂ ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାର କାରଣ ଯୋଗୁଁ ସେ ନିଜ ପଦବୀର ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର କରିପାରେନା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ 'ଶକାର' ଏକରକମ ଲୋପ ପାଇଯାଇଛି କହିଲେ ଚଳେ । ମୃଚ୍ଛକଟିକ ନାଟକରେ ଏହାର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । 'ଶକାର' 'ଶ' ଅକ୍ଷରର ଅଧିକ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । କାରଣ ଶକାରୀ ଭାଷାରେ ଏହି ଅକ୍ଷରର ପ୍ରୟୋଗ ଅଧିକ । ଏଣୁ ତାକୁ 'ଶକାର' କୁହାଯାଏ ।

ଚେଟ - ଭରତ 'ଚେଟ' ଭିତରେ କେତେକ ବିଶେଷତ୍ୱର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ସେ କଳାପ୍ରିୟ ତଥା ମାନ୍ୟାମାନ୍ୟ ବିଶେଷଜ୍ଞ । ଆଳଂକାରିକ ବିଶ୍ୱନାଥ କେବଳ ନାମଟି ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ଛାଡ଼ିଦେଇଛନ୍ତି ।

କଞ୍ଚୁକୀ - ବୃଦ୍ଧ ବ୍ରାହ୍ମଣକୁ କଞ୍ଚୁକୀ କୁହାଯାଏ । ତାର ଜୀବନକାଳ ରାଜାଙ୍କ ସେବାରେ କଟିଯାଏ । ତାର ଶରୀର ବୃଦ୍ଧ ହେଲେ ମଧ ମନ ଏବଂ ବୁଦ୍ଧି ବେଶ୍ ପ୍ରଖର । ସେ ରାଜାଙ୍କ ଆଦେଶକୁ ଅନ୍ତଃପୁରରେ ପହୁଞ୍ଚାଇଥାଏ । କଞ୍ଚୁକୀର କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଲା, ସେ ବିଦ୍ୟା-ସତ୍ୟ-ସମ୍ପନ୍ନ । ସେ ଦୋଷରହିତ ମଧ ହୋଇଥାଏ ।

ଦୂତ -କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟରେ ବା ସନ୍ଦେଶ ନେଇ ଦୂତ ପ୍ରାୟତଃ ଯାଇଥାଏ । ରାଜାର ପ୍ରେମଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଗମ୍ଭୀର କାର୍ଯ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁଠି ସେ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ସେ ବିଶ୍ୱସ୍ତ, ସାହସୀ, ସ୍ମରଣଶକ୍ତିସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦୂତକୁ ଯେତିକି କୁହାଯାଇଥାଏ, ସେ ସେତିକି କହିଥାଏ । ସେ ସନ୍ଦେଶବାହକ । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ଦୂତର ତିନିପ୍ରକାର ଭେଦ ରହିଛି । ବେଳେବେଳେ କୌଣସି ବିଶେଷ କାର୍ଯ୍ୟରେ ତାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଧିକାର ଥାଏ । ପ୍ରେରକର ମନୋଭାବକୁ ସେ ଠିକ୍‌ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । ବେଳେବେଳେ ଦୂତ ସୀମିତ କାର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ପାଦନ କରିଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତି

ବୃତ୍ତି ହେଉଛି ସେହି ଅଭିପ୍ରାୟ, ଯାହା ନାୟକକୁ ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ କରିଥାଏ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକର ବ୍ୟାପାରର ଅନୁକୂଳ ହେଉଛି ବୃତ୍ତି । ସେ ନାୟକ ପରେ ପରେ ବୃତ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ବ୍ୟାପାର ବିଶେଷକୁ ନାଟକୀୟ ବୃତ୍ତି କୁହାଯାଏ । ବୃତ୍ତିର ସାଧାରଣ ଅର୍ଥ କାମ ବା ଢଙ୍ଗ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କ ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ଢଙ୍ଗକୁ ବୃତ୍ତି କୁହାଯାଇଛି । ସାହିତ୍ୟର ସାଧାରଣତଃ ତିନି ପ୍ରକାର ଅଙ୍ଗ ଥାଏ ; ଯଥା - ପ୍ରବୃତ୍ତି, ବୃତ୍ତି ଏବଂ ରୀତି । ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ବେଶ ରଚନାକୁ ପ୍ରବୃତ୍ତି, ବିଳାସ ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ବୃତ୍ତି, ବଚନଚାତୁରୀକୁ ରୀତି କହନ୍ତି । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣର ଟୀକାକାର ତର୍କବାଗୀଶଙ୍କ ମତରେ, ଯାହା ରସ ଆସ୍ୱାଦନର ପ୍ରଧାନ କାରଣ, ତାହାହିଁ ବୃତ୍ତି । ଚାରି ପ୍ରକାର ଅଭିନୟର ପ୍ରସଙ୍ଗ ଅନୁକୂଳ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନର ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ବୃତ୍ତି କହନ୍ତି । ଏହା ନାଟକୀୟ ରସ ଅନୁଭୂତିର ମୁଖ୍ୟ ସହାୟକ ।

ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ବୃତ୍ତି ହେଉଛି ନାଟ୍ୟର ମାତାସଦୃଶ । ଏହି ବୃତ୍ତି ସଂଖ୍ୟା ହେଉଛି ଚାରି ; ଯଥା - ଭାରତୀ, କୈଶିକୀ, ସାତ୍ୱତୀ ଏବଂ ଆରଭଟୀ । ଏହି ବୃତ୍ତିଗୁଡ଼ିକୁ ଆଧାର କରି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ି ମଧ ଦୁଇଟି ବୃତ୍ତିକୁ ଆଧାର କରି ରଚିତ ହୋଇଛି । ଚାରୋଟି ବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରୁ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ହେଉଛି ଶବ୍ଦ ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଅନ୍ୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତି ହେଉଛନ୍ତି ଅର୍ଥବୃତ୍ତି । ଶବ୍ଦବୃତ୍ତିରେ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅନ୍ୟ ବୃତ୍ତିରେ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ତଥା ରସ ଅନୁରୂପ ଭାବ ଏବଂ

ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଥାଏ । ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତି, ସାମବେଦରୁ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି, ଅଥର୍ବବେଦରୁ ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତିର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି

ଭରତଙ୍କ ମତରେ ସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଏହି ବୃତ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରିବେ ନାହିଁ । କେବଳ ପୁରୁଷମାନେ ହିଁ ସଂସ୍କୃତର ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରିବେ । ନଟକୁ ଭରତ କୁହାଯାଏ । ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହା ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ, ତାହାକୁ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି କହନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ନଟଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୁକ୍ତ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାର ବାଗବ୍ୟାପାରକୁ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି କହନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ସଂସ୍କୃତବହୁଳ ବାଗ୍‌ବ୍ୟାପାର ଯେଉଁ ନରକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ (ନାରୀର ନୁହେଁ) ତାହାକୁ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି କହନ୍ତି । ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ହେଉଛି ରୂପକ ରଚନାର ଏକ ବିଶେଷ ଶୈଳୀ । ଏହାକୁ ବାଗ୍ ପ୍ରୟୋଗର ବିଶେଷତ୍ୱ କୁହାଯାଏ, ଯାହାର ପ୍ରୟୋଗ ନଟ ବା ଭରତ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତ ବାକ୍ୟବହୁଳ ଭାବେ ଦେଖାଯାଏ । ଏହାର ବାକ୍ ପ୍ରୟୋଗରେ ନଟୀର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ ।

ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର ଚାରୋଟି ଭେଦ ରହିଛି ; ଯଥା - ପ୍ରରୋଚନା, ବୀଥୀ, ପ୍ରହସନ ଏବଂ ଆମୁଖ । ପ୍ରସ୍ତୁତ ବିଷୟର ପ୍ରଶଂସା କରି ଦର୍ଶକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଢ଼ାଇବା କାର୍ଯ୍ୟକୁ ପ୍ରରୋଚନା କହନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ବାର୍ତ୍ତାଳାପଦ୍ୱାରା ମୁଖ୍ୟ ନାଟକୀୟ ବସ୍ତୁକୁ ଆରମ୍ଭ କରିବାକୁ ଆମୁଖ କୁହାଯାଏ । ଏ ଦୁଇଟି ଭେଦ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତାବନା ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧ ରଖିଥାଆନ୍ତି । ରୂପକର ଭେଦକୁ ବୀଥୀ ଏବଂ ପ୍ରହସନ କହନ୍ତି । ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର କି ପ୍ରକାର ସମ୍ବନ୍ଧ ବୀଥୀ ଏବଂ ପ୍ରହସନ ସହିତ ରହିଛି, ସେ ବିଷୟରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ କିଛି କହି ନାହାନ୍ତି । ଆରମ୍ଭରେ ବୀଥୀ ଏବଂ ପ୍ରହସନ ଦୁହେଁ ପ୍ରସ୍ତାବନାର ଅଙ୍ଗ ଥିଲେ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ନାଟକ ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷିତ କରିବା ପାଇଁ ଆମୁଖ ଓ ପ୍ରରୋଚନା ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ବୀଥୀ ଏବଂ ପ୍ରହସନ, ମଝିରେ ବା ଶେଷରେ ଦର୍ଶକର ରୁଚିକୁ ସତେଜ କରିବା ପାଇଁ କାମ କରିଥାନ୍ତି ।

ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିରେ ସ୍ତ୍ରୀ ପାତ୍ରର ଭୂମିକା ନାହିଁ । ଏହାର ଦୁଇଟି କାରଣ ଅଛି । ପ୍ରଥମ ହେଲା, ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ସଂସ୍କୃତ ପ୍ରଧାନ । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାରୀମାନଙ୍କୁ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା କହିବାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ କାରଣ ହେଲା, ଏଥିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ମଜା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ଯାହା ସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କ ସାଥିରେ କରିବା ଶିଷ୍ଟତା ବିରୋଧୀ ବୋଲି ଧରାଯାଏ । ଧନଞ୍ଜୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତିକୁ କ୍ରିୟାବୃତ୍ତି ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି, ତେବେ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିକୁ ସେ ଗ୍ରହଣ କରି ନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଏହା ବାଚିକ ବୃତ୍ତି । ନାଟକୀୟ ବ୍ୟାପାର ସହିତ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ ।

କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି

ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ମନୋରଞ୍ଜନ ନେପଥ୍ୟରେ ନାୟକାଦିଙ୍କ ବେଶରଚନାଦ୍ୱାରା ଯାହା ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ, ସ୍ତ୍ରୀଗଣଙ୍କଦ୍ୱାରା ବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇ ଯାହା ନୃତ୍ୟ ଗୀତରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ, ଯାହାର ଉପଚାର କାମ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭୋଗକୁ ଉତ୍ପନ୍ନ କରେ, ଯାହାର ଅଙ୍ଗରୁ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ, ସେହି ରମଣୀୟ ବିଳାସଯୁକ୍ତ ବୃତ୍ତିକୁ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି କୁହାଯାଏ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ଅନୁସାରେ, କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିରେ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବିଳାସ, କାମକ୍ରୀଡ଼ା ଆଦି ସହିତ କୋମଳ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରୀ ବ୍ୟାପାର ଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଫଳ, କାମ ବା ପୁରୁଷାର୍ଥକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଏହି ବୃତ୍ତିରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀ ଦୁଇପ୍ରକାର ପାତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । ଏଥିରେ ସାହସ, ପ୍ରେମ ଏବଂ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିର ଚାରୋଟି ଅଙ୍ଗ ହେଉଛି - ନର୍ମ, ନର୍ମସ୍ଫିଞ୍ଜ, ନର୍ମସ୍ଫୋଟ, ନର୍ମଗର୍ଭ । ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କ ଚିତ୍ତକୁ ପ୍ରସନ୍ନ କରୁଥିବା ବିଳାସପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାପାରକୁ ନର୍ମ କହନ୍ତି । ନର୍ମର ପ୍ରମୁଖ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଉଛି ହାସ୍ୟ । ନର୍ମର ମଧ୍ୟ ତିନୋଟି ଭେଦ ରହିଛି ; ଯଥା - ହାସ୍ୟଯୁକ୍ତ ନର୍ମ, ଶୃଙ୍ଗାରଯୁକ୍ତ ନର୍ମ ଏବଂ ଭୟଯୁକ୍ତ ନର୍ମ । ଶୃଙ୍ଗାରଯୁକ୍ତ ନର୍ମ ତିନିପ୍ରକାରର (କ) ଆତ୍ମୋପକ୍ଷେପରକ ବା ସ୍ୱାନୁରାଗ ନିବେଦନ, ଯେଉଁଠି ନାୟକ ନାୟିକା ନିଜ ନିଜର ପ୍ରେମ ପ୍ରକଟ କରିଥାନ୍ତି (ଖ) ସମ୍ଭୋଗପରକ ବା ସମ୍ଭୋଗେଚ୍ଛା ପ୍ରକାଶନ, ଯେଉଁଠି ସମ୍ଭୋଗ ଇଚ୍ଛା ପ୍ରକଟ କରାଯାଏ । (ଗ) ମାନପରକ, ଯେଉଁଠି ନାୟକ ଯେତେବେଳେ ଅନିଷ୍ଟ କରେ, ସେଠି ନାୟିକା ମାନ କରେ । ଭୟଯୁକ୍ତ ନର୍ମ ଦୁଇପ୍ରକାର ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ, ଅଙ୍ଗ ବା ରସାନୁରଙ୍ଗ । ହାସ୍ୟଯୁକ୍ତ ବା ଶୁଦ୍ଧ ନର୍ମର ଗୋଟିଏ ଭେଦ ଥାଏ । ମୋଟ ଛ'ଟି ଭେଦ ଥାଏ । ନର୍ମକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ତିନୋଟି ସାଧନ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ; ଯଥା - ବାଣୀ, ବେଶଭୂଷା ଏବଂ ଚେଷ୍ଟା । ଏହିପରି ନର୍ମର ଭେଦ ୩ × ୬ = ୧୮ ହେଉଛି ।

ବିଶ୍ୱନାଥ ନର୍ମସ୍ଫିଞ୍ଜକୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ନାମ 'ନର୍ମସ୍ଫୂର୍ଜ' ଦେଇଛନ୍ତି । ଯେଉଁଠାରେ ନାୟକ ନାୟିକା ମିଳନ ପୂର୍ବରୁ ସୁଖ ପାଇଥାନ୍ତି, ତାକୁ ନର୍ମସ୍ଫିଞ୍ଜ କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁଠି ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଦି ଭାବର ଲେଶମାତ୍ର ଦ୍ୱାରା ରସର ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ, ତାକୁ ନର୍ମସ୍ଫୋଟ କୁହାଯାଏ । କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ନିମିତ୍ତ ନାୟକ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପେ ବା ଲୁଚିକରି ପ୍ରବେଶ କରେ, ତାକୁ ନର୍ମଗର୍ଭ କହନ୍ତି । ରତ୍ନାବଳୀ, ମାଳତୀମାଧବରେ ଏହାର ଉଦାହରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତି

ଯେଉଁଠି ନାୟକର କାର୍ଯ୍ୟ ଶୋକହୀନ ଏବଂ ଯେଉଁଠାରେ ସତ୍ତ୍ୱ, ଶୌର୍ଯ୍ୟ, ତ୍ୟାଗ, ହର୍ଷ, ଦୟା, କୋମଳତା, ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ, ସାହସ ଆଦି ଭାବ ଥାଏ, ତାହାକୁ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତି

କୁହାଯାଏ । ଏସବୁ ଗୁଣ ବ୍ୟତୀତ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିରେ ଯତ୍‌କିଞ୍ଚିତ୍ ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ ଅଦ୍ଭୁତ ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବୋଲି ବିଶ୍ୱନାଥ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ଏହି ବୃତ୍ତିର ଚାରୋଟି ଅଙ୍ଗ ଥାଏ ; ଯଥା - ସଂଳାପ ବା ସଂଳାପକ, ଉତ୍‌ଥାପକ, ସାଂଘାତ୍ୟ ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତକ ।

ଯେଉଁଠି ପାତ୍ରମଧ୍ୟରେ, ପରସ୍ପର ବିଭିନ୍ନ ଭାବ ତଥା ରସଯୁକ୍ତ ଗମ୍ଭୀର ଉକ୍ତି ମିଳେ, ସେଠାରେ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିର ସଂଳାପ ବା ସଂଳାପକ ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁଠି ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ଅନ୍ୟ ପାତ୍ରକୁ ଯୁଦ୍ଧ ନିମିତ୍ତ ଉତ୍‌ଥାପିତ ବା ଉତ୍ତେଜିତ କରେ, ସେଠାରେ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିର ଉତ୍‌ଥାପକ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ । ପୁଣି ମଧ୍ୟ ଶତ୍ରୁକୁ ଉତ୍ତେଜନା ଦେଉଥିବା ବାଣୀକୁ ଉତ୍‌ଥାପକ କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁଠି ଶତ୍ରୁ ବା ପ୍ରତିନାୟକ ସଂଘର ଭେଦନ, ତିନୋଟି ଶକ୍ତି ଯଥା - ମନ୍ତ୍ର ଶକ୍ତି, ଅର୍ଥ ଶକ୍ତି ଏବଂ ଦେବ ଶକ୍ତିର ସହାୟତା ଦ୍ୱାରା କରାଯାଏ, ସେଠାରେ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିର ସାଂଘାତ୍ୟ ନାମକ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁଠି ପୂର୍ବରୁ ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇଥିବା କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଛାଡ଼ି ଆଉ ଏକ କାର୍ଯ୍ୟ କରାଯାଏ, ସେଠାରେ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିର ପରିବର୍ତ୍ତକ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ । ମୁଦ୍ରାରାକ୍ଷସ ଏବଂ ମହାବୀର ଚରିତରେ ସାତ୍ୱତୀ ବୃତ୍ତିର ଉଦାହରଣ ଦେଖାଯାଏ ।

ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତି

ଏହା ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ଉଦ୍ଧତ ବୃତ୍ତି । ଏଥିରେ ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ, ମାୟା, ସଂଗ୍ରାମ, କ୍ରୋଧ, ଚେଷ୍ଟା, ବଧ, ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ, ବନ୍ଧନ ଇତ୍ୟାଦି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମାୟାରେ ଅବାସ୍ତବ ବସ୍ତୁକୁ ମନ୍ତ୍ର ବଳରେ ପ୍ରକାଶିତ କରାଯାଏ । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ ତନ୍ତ୍ର ବଳରେ ହେଲେ, ତାହାକୁ 'ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ' କହନ୍ତି । ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତିର ଚାରୋଟି ଅଙ୍ଗ ରହିଛି ; ଯଥା - ସଂକ୍ଷିପ୍ତିକା, ସମ୍‌ଫେଟ, ବସ୍ତୁ ଉତ୍‌ଥାପନ, ଅବପାତ ।

ସଂକ୍ଷିପ୍ତିକାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଶିଳ୍ପପ୍ରୟୋଗ କରି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବସ୍ତୁର ନିର୍ମାଣ କରେ । ମାଟି, ଚମଡ଼ା, ବାଉଁଶ, ପତ୍ର ଆଦିରେ କୌଣସି ଘର ବା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ବସ୍ତୁର ନିର୍ମାଣକୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତିକା କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁଠି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ପରସ୍ପରକୁ ଆଘାତ ଦିଅନ୍ତି, ସେଠାରେ ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତିର ସମ୍‌ଫେଟ ହୋଇଥାଏ । ମନ୍ତ୍ରବଳରେ ମାୟାଦ୍ୱାରା କୌଣସି ବସ୍ତୁର ଉତ୍‌ଥାପନାକୁ ବସ୍ତୁ ଉତ୍‌ଥାପନ କହନ୍ତି । କୌଣସି ପାତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଲେ ବା ମଞ୍ଚରୁ ଚାଲିଗଲେ, ଅନ୍ୟ ପାତ୍ର ଭିତରେ ଯେଉଁ ଭୟ ବା କମ୍ପନ ଜାତ ହୁଏ, ତାହାକୁ ଅବପାତ କୁହାଯାଏ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ

ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଗବେଷକମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତପୋଷଣ କରନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକ ଶବ୍ଦ ରୂପକ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୋଜିତ । ତେବେ ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିବେଚନା କଲେ ଆମେ ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟ୍ୟ, ନଟ ଆଦି ଶବ୍ଦ ପାଇଥାଉ । ନଟ୍ ଧାତୁରୁ ନାଟ୍ୟ, ନାଟକ, ନଟ ଆଦି ଶବ୍ଦ ଆସିଥିବା ଜଣାଯାଏ । କେହି କେହି ଗବେଷକ ମତ ଦିଅନ୍ତି ଯେ ପ୍ରଥମେ ଆସିଛି ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ତା'ପରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଶେଷରେ ଗଦ୍ୟାୟିତ ଭାଷାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ନୃତ୍ୟ ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟ ଆସିଛି, ଏକଥା ବହୁ ଆଲୋଚକ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ତେବେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଏକ ନୁହେଁ । ଉଭୟର ମିଶ୍ରଣରେ ନାଟ୍ୟକଳା ସମୁନ୍ନତ । ନାଟ୍ୟକଳାର ବିଶେଷ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ (ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ, ସଂଳାପ, ଚିତ୍ରକଳା, ଅଭିନୟ) ମଧ୍ୟରୁ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଅନ୍ୟତମ । ନୃତ୍ୟରେ ମାନବର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିହିତ ଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ନେଇ ବହୁ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ରହିଛି । ଥରେ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପର ଲୋକମାନେ ଈର୍ଷା, କ୍ରୋଧ, କାମ, ଲୋଭର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ନିଜ ନିଜର ପ୍ରବୃତ୍ତି ହରାଇ ବସିଲେ । ତେଣୁ ଦେବ, ମାନବ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ଯକ୍ଷ, ରକ୍ଷଃ ଆଦି ସମସ୍ତେ ମହେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ସେମାନେ ଉଭୟ ଶ୍ରାବ୍ୟ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ଶକ୍ତି ସମନ୍ୱିତ ଏକ ପଞ୍ଚମବେଦ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ବେଦବରଙ୍କୁ ନିବେଦନ କଲେ । ସେତେବେଳେ ବେଦ ଶୂଦ୍ରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନିଷିଦ୍ଧ ଥିଲା । ତେଣୁ ସମସ୍ତଙ୍କ କଲ୍ୟାଣ ଲାଗି ଏପରି ଏକ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସେମାନେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ ।

ବ୍ରହ୍ମା ଋକ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ (କଥାବସ୍ତୁ), ସାମବେଦରୁ ଗାନ (ସଙ୍ଗୀତ), ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ ଗ୍ରହଣ କରି ଏହି ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି -

''ମହେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଭୃତି-ର୍ଦେବୈରୁକ୍ତ କିଲ ପିତାମହଃ
କ୍ରୀଡ଼ନୀୟକମିଚ୍ଛାମ ଦୃଶ୍ୟଂ ଶ୍ରାବ୍ୟଂ ଚ ଯତ୍ ଭବେତ୍
ତସ୍ମାତ୍ ସୃଜାପରଂ ବେଦଂ ପଞ୍ଚମଂସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକମ୍ ।''

୧. ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟିହେବା ପରେ ପରେ ବ୍ରହ୍ମା ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ କହିଲେ । ଦେବତାମାନେ ନାଟ୍ୟକଳା ପାଇଁ ଅଯୋଗ୍ୟ ହୋଇଥିବା କଥା ଇନ୍ଦ୍ର କହନ୍ତେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଭରତଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଲା । ଭରତ ତାଙ୍କର ଶତପୁତ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବିଜୟ ଉତ୍ସବରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ଏହି ନାଟକର କାହାଣୀ ଥିଲା - ଦେବତାମାନଙ୍କର ବିଜୟ ଏବଂ ଅସୁରମାନଙ୍କର ପରାଜୟ । ଏହି ନାଟକ ଅଭିନୟ ଦେଖିବା ପରେ ଦେବତାମାନେ ଖୁବ୍ ଖୁସିହୋଇ ଭରତଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟ ଉପକରଣ ଉପହାର ଦେଇଥିଲେ । ଦେବରାଜ ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର ଧ୍ୱଜ ଅର୍ପଣ କରିଥିଲେ । ଅସୁରମାନେ ନିଜର ପରାଜୟରେ ବ୍ୟଥିତ ହୋଇ ଅସୁରଦେବତା ବିରୂପାକ୍ଷଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବହୁ ପ୍ରକାର ବାଧାବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଏଥିରେ କ୍ରୋଧାନ୍ୱିତ ହୋଇ ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର କେତନ ଦଣ୍ଡ ଉତ୍ତୋଳନ କରି ଅସୁରମାନଙ୍କୁ ପ୍ରହାରି, ଜର୍ଜରିତ କରି ରଙ୍ଗପୀଠରୁ ତଡ଼ିଦେଲେ । ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ କରିଥିବାରୁ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ନାମ ରହିଲା 'ଜର୍ଜର' । ତେଣୁ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ସବୁ ପ୍ରକାର ବିଘ୍ନର ବିନାଶ ପାଇଁ 'ଜର୍ଜର' ପୂଜାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ ।

ରଙ୍ଗପୀଠ ପ୍ରତି ବିପଦ ଦୂର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟବେଦ ପ୍ରତି ଆପଦର ଆଶଙ୍କା କରି ଭରତ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ବିଶ୍ୱକର୍ମା ରଙ୍ଗାଳୟ ନିର୍ମାଣ କଲେ । ଏହାର ରକ୍ଷଣାବେକ୍ଷଣ ଭାର ରହିଲା ଦେବତାମାନଙ୍କ ଉପରେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅନୁସାରେ ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ, ଅଧମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଲୋକଚରିତାନୁକରଣ ହେଲା ନାଟ୍ୟବେଦର ପରମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅସୁରମାନଙ୍କ କୋପ ଶାନ୍ତ ହେବା ପରେ ପୁନର୍ବାର ନାଟକ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହି ରଙ୍ଗାଳୟରେ ଭରତଙ୍କ ଅଧିନାୟକତ୍ୱରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ 'ଅମୃତ ମନ୍ଥନ' ବା 'ସମୁଦ୍ର ମନ୍ଥନ' । ପରେ ପରେ ଶିବପାର୍ବତୀଙ୍କ ବିବାହ ଉପଲକ୍ଷେ ହିମାଳୟଙ୍କ ରାଜପ୍ରାସାଦରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା ତୃତୀୟ ନାଟକ 'ତ୍ରିପୁରଦାହ' । ନଟରାଜ ଶିବ ସେତେବେଳେ ନାଟକରେ ନୃତ୍ୟର ଅଭାବ ଅନୁଭବ କରି ନିଜ ଶିଷ୍ୟ ତଣ୍ଡୁଙ୍କୁ ନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେବାକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ଏହି ନୃତ୍ୟର ନାମ ହେଲା 'ତାଣ୍ଡବ ନୃତ୍ୟ' ।

ଭାରତବର୍ଷରେ ନାଟକର ପରିପ୍ରସାର ସମ୍ପର୍କରେ ମତଦେବାକୁ ଯାଇ ଆଲୋଚକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ କହନ୍ତି - ''ଭରତଙ୍କ ପରିଚାଳନାରେ ଅଭିନୀତ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକର ନାମ 'ଲକ୍ଷ୍ମୀସ୍ୱୟଂବର' । ଏହି ଅଭିନୟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣା ଉର୍ବଶୀ

ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀରେ ଉପବିଷ୍ଟ ପୁରୁରବାଙ୍କ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ବିମୋହିତ ହୋଇ ଚିତ୍ତଚାଞ୍ଚଲ୍ୟବଶତଃ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ପରିବର୍ତ୍ତେ ପୁରୁରବା ବୋଲି ଉଚ୍ଚାରଣ କରନ୍ତେ ଭରତମୁନି କ୍ରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ମର୍ତ୍ତ୍ୟଭୂମିକୁ ଯାଇ ରହିବାକୁ ତାହାଙ୍କୁ ଅଭିଶାପ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ । ଥରେ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପରେ ରାଜା ନହୁଷ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ପରାସ୍ତ କରି ସ୍ୱର୍ଗକୁ ନିଜ ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିଥିଲେ । ବିଜୟୀ ରାଜାଙ୍କ ଆଦେଶରେ ଭରତ ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟ କୋହଳ, ଶାଣ୍ଡିଲ୍ୟ, ଧୂରୀତ ଏବଂ ବାତ୍ସ୍ୟଙ୍କୁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଅନେକ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ ସହ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପକୁ ପଠାଇଥିଲେ । ଏହି ନଟନଟୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଭାରତବର୍ଷର ପ୍ରାକୃତିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ଏଠାରେ ବସବାସ କରି ରହିଗଲେ । ଏମାନଙ୍କ ବଂଶଧରମାନେ ନଟ ନାମରେ ପରିଚିତ ।''

(ନାଟକ ବିଚାର : ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ, ପୃ.୧୬)

୨. 'ତ୍ରିପୁର ଦାହ' ନାଟକରେ ଶିବତାଣ୍ଡବ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ପାର୍ବତୀ ଲାସ୍ୟନୃତ୍ୟର ସଂଯୋଗ କରିଥିଲେ । 'ଭାବପ୍ରକାଶନମ୍'ର ରଚୟିତା 'ଶାରଦାତନୟ' ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଶିବ ଆଜ୍ଞାରେ ନନ୍ଦି ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ 'ଗନ୍ଧର୍ବ ବେଦ'ର ସମସ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ ଏବଂ ତାହାପରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କଦ୍ୱାରା ନଟ କଳ୍ପିତ ହୋଇଥିଲା । ପଞ୍ଚଶିଷ୍ୟ ସମଭିବ୍ୟାହାରରେ ଜଣେ ଋଷି ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କଠାରୁ ନାଟ୍ୟବେଦ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସେ ହେଉଛନ୍ତି ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏବଂ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ବ୍ୟବସ୍ଥାପକ ।'' (ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା : ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ. ୪)

୩. ଭାରତରେ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ପ୍ରମାଣ ମିଳେ । ବେଦକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ଜଣାପଡ଼େ । ଋକ୍‌ବେଦର ସଂଳାପସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକ ଏହାର ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଉଦାହରଣ । ଏହାର ଗୀତିକବିତା, ସଂଳାପ ଏବଂ ଆଖ୍ୟାୟିକାଗୁଡ଼ିକରେ ନାଟକର ବୀଜ ନିହିତ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ସୂର୍ଯ୍ୟ, ପର୍ଜନ୍ୟ, ମରୁତ, ଅଗ୍ନି, ଇନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଉଷସ ମନ୍ତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ସାଙ୍ଗୀତିକ ଆବେଦନ ତଥା ଭାଷାର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟରେ ନାଟକର ଆଦିମ ରୂପର ଆଭାସ ମିଳିଥାଏ । ଏହାଛଡ଼ା ଋକ୍‌ବେଦର ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ପୁରୁରବା - ଉର୍ବଶୀ, ଯମ-ଯମୀ, ଇନ୍ଦ୍ର-ଇନ୍ଦ୍ରାଣୀ, ସରମା-ପଣି ଆଦି ସଂଳାପସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକର ନାଟକୀୟତ୍ୱ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ ।

୪. ବୈଦିକ ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଆଦି ବୀଜର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ । ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ରାଜା, ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତମାନେ ଦେବତାଙ୍କ ସନ୍ତୋଷ ଲାଗି ସୋମ, ଅଶ୍ୱମେଧ ଆଦି ଯଜ୍ଞ ଅନୁଷ୍ଠାନ କରୁଥିଲେ । ଏହିସବୁ ଯଜ୍ଞାନୁଷ୍ଠାନରେ ମାତ୍ର ଚାରିଜଣ ବ୍ରାହ୍ମଣ ମୁଖ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଭାଗ ନେଉଥିଲେ । ହ୍ରୋଣ ଋକ୍ ଉଚ୍ଚାରଣ କଲାବେଳେ, ଉଦ୍‌ଗାତା ବ୍ରାହ୍ମଣ 'ସାମ' ଗାଉଥିଲେ । ଅଧ୍ୱର୍ଯ୍ୟୁ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଗଦ୍ୟାୟିତ ମନ୍ତ୍ରଧ୍ୱନି କରିବା ବେଳେ, 'ବ୍ରହ୍ମା' ବ୍ରାହ୍ମଣ

ସବୁ ପ୍ରକାର ବିଘ୍ନରୁ ଯଜ୍ଞକୁ ରକ୍ଷା କରିବାର ପ୍ରଯତ୍ନ କରୁଥିଲେ । ଦ୍ରୋଣଙ୍କର ଋକ୍ ମନ୍ତ୍ରପାଠରୁ ସଂଳାପ, ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ 'ସାମ'ରୁ ଗୀତ, ଅଧ୍ୱର୍ଯ୍ୟୁଙ୍କ ଗଦ୍ୟାୟିତ ମନ୍ତ୍ରରୁ ଅଭିନୟର ବିକାଶ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ ।

୫. ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ 'ସଙ୍ଗୀତ ଦାମୋଦର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏକ ଗଳ୍ପର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଦେବତା-ଅସୁରମାନଙ୍କ ସଂଗ୍ରାମରେ ଦେବତାମାନେ ବିଜୟ ଲାଭ କଲେ । ଏହି ବିଜୟ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଖୁସି ପାଇଁ ବ୍ରହ୍ମା ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଗନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟାକୁ ବ୍ରହ୍ମା ଶିବଙ୍କଠାରୁ ଶିକ୍ଷାକରି ଭରତମୁନିଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷା ଦେଉଥିଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ମର୍ତ୍ତ୍ୟମଣ୍ଡଳରେ ଭରତ ଏହି ଗନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟା ବା ନାଟ୍ୟବିଦ୍ୟାର ପରିପ୍ରସାର ଘଟାଇଥିଲେ ।

୬. ଶାରଦାତନୟଙ୍କ 'ଅଭିନୟ ଦର୍ପଣ'ରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଉଦ୍ଭବ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ କାହାଣୀ ଦେଖାଯାଏ । ରାଜ୍ୟ ଶାସନରେ ବ୍ୟସ୍ତ ରହି କିଛି ସମୟ ଆନନ୍ଦ ପାଇବା ପାଇଁ ଏକ ଉପାୟ ବାହାର ଲାଗି ସ୍ୱୟମ୍ଭୁବ ମନୁ ନିଜ ପିତା ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କଲେ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ମନୁଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ବିଷୟରେ ଏକ ଉପାୟ ଯୋଗାଇ ଦେଲେ । ବିଶ୍ୱବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡ ସୃଷ୍ଟି କଲା ପରେ ବ୍ରହ୍ମା କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ିବାରୁ ସେ ମହାବିଷ୍ଣୁଙ୍କ ନିକଟରେ ଅବସର ବିନୋଦନାର୍ଥେ ପ୍ରାର୍ଥୀ ହେଲେ । ମହାବିଷ୍ଣୁ ତାଙ୍କୁ ଶିବଙ୍କ ନିକଟକୁ ପଠାଇଲେ । ଶିବ ନିଜର ଅନୁଚର ନନ୍ଦିଙ୍କୁ ଆଦେଶ ଦେଲେ ଗାନ୍ଧର୍ବବିଦ୍ୟା ଶିକ୍ଷା ଦେବାପାଇଁ । ବ୍ରହ୍ମା ସେହି ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରି ଜଣେ ଋଷି ଏବଂ ତାଙ୍କର ୫ଜଣ ଶିଷ୍ୟଙ୍କୁ ଶିଖାଇଲେ ଏବଂ ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଲେ । ଏହି ପ୍ରୟୋଗକର୍ତ୍ତାମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଖୁସି ହୋଇ ସ୍ୱର୍ଗ-ମର୍ତ୍ତ୍ୟ-ପାତାଳରେ ସେମାନେ 'ଭରତ' ହେବ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କହିଲେ, ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କଠାରୁ ଏ ସମସ୍ତ ବିଷୟ ଶୁଣିଲା ପରେ ମନୁ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ, ବ୍ରହ୍ମା ମନୁଙ୍କ ଅନୁରୋଧ ରକ୍ଷା କରି ଭରତମାନଙ୍କୁ ଗାନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟାର ପ୍ରସାର ଲାଗି ଭାରତବର୍ଷକୁ ପଠାଇଲେ । ପ୍ରଥମେ ଏମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଅଯୋଧ୍ୟାରେ ଓ ପରେ ପରେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ପରିପ୍ରସାର ଘଟିଥିଲା ।

୭. ଭାରତଭୂମିରେ ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉଦ୍‌ଗାତା ଥିଲେ ଦ୍ରାବିଡ଼ମାନେ । ଅନାର୍ଯ୍ୟ ବା ଦ୍ରାବିଡ଼ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ବହୁପୂର୍ବରୁ ଥିଲା । ଆର୍ଯ୍ୟମାନେ ଭାରତରେ ବସବାସ କଲାପରେ ସେମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶ ସାଧନ କରିଥିବା ମନେହୁଏ । ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ବା ଅନାର୍ଯ୍ୟ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ନୃତ୍ୟଗୀତର ପ୍ରସାର ଏବେ ବି ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଆସିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ଅନାର୍ଯ୍ୟ ରାଜା ବାଣାସୁରର କନ୍ୟା ଉଷା ଦ୍ୱାରକାର ମହିଷୀମାନଙ୍କୁ ଲାସ୍ୟନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ । ଏହିପରି ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ପ୍ରଥମେ ଦ୍ରାବିଡ଼ ବା ଅନାର୍ଯ୍ୟ ସଂପ୍ରଦାୟରେ ନାଟ୍ୟକଳା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ।

୮. 'ଅଭିନବ ଦର୍ପଣ'ରେ ନନ୍ଦୀକେଶର ନାଟ୍ୟର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଭରତଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ସେ କହିଛନ୍ତି, ବ୍ରହ୍ମା ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ, ସାମବେଦରୁ ଗୀତ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ ନେଇ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ ମୋକ୍ଷ ପ୍ରଦାନକାରୀ ଏହି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଏହି ନାଟ୍ୟବେଦକୁ ସେ ଭରତଙ୍କୁ ହିଁ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଛନ୍ତି ।

୯. 'ଦଶରୂପକ'ରେ ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ନାଟ୍ୟବେଦ ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଧନଞ୍ଜୟ କହିଛନ୍ତି, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟବେଦରୁ ସାରତତ୍ତ୍ୱ ସଂଗ୍ରହ କରି ବ୍ରହ୍ମା ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ଭରତ ଯାହାର ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ଅଭିନୟ କରାଇଛନ୍ତି, ଯେଉଁଥିରେ ମହାଦେବ ତାଣ୍ଡବ ଏବଂ ପାର୍ବତୀ ଲାସ୍ୟ ନୃତ୍ୟ ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି, ସେହି ନାଟ୍ୟବେଦର ପୂରାପୂରି ଲକ୍ଷଣ କିଏ ବା କହିପାରିବ ?

୧୦. ବେଦ ବ୍ୟତୀତ ଆଦିକବି ବାଲ୍ମୀକି ମଧ୍ୟ ଅଯୋଧ୍ୟାକୁ କହିଛନ୍ତି - ''ବଧୂନାଟକ-ସଂଘୈଶ୍ଚ ସଂଯୁକ୍ତାନ୍'' (ଗଣିକା ଏବଂ ନାଟକମଣ୍ଡଳୀ ଆଦିଦ୍ୱାରା ଯୁକ୍ତ) । ସେ ଆହୁରି ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି ଯେ ରାମଙ୍କ ଅଭିଷେକ କାଳରେ ନଟ, ନର୍ତ୍ତକୀ, ଗାୟକମାନେ ସମବେତ ଜନତାଙ୍କୁ ଗୀତ ଏବଂ ମନୋହର ବଚନ ଶୁଣାଉଥିଲେ ।

୧୧. ମହାଭାରତର ହରିବଂଶ ପର୍ବର ଏକାନବେରୁ ସତାନବେ ଅଧ୍ୟାୟ ମଧ୍ୟରେ ବଜ୍ରନାଭ ବଧ ଓ ପ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ବିବାହ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ରାମାୟଣ ନାଟକ ଏବଂ 'କୌବେର ରମ୍ଭାଭିସାର' ନାଟକ ପ୍ରୟୋଗର ବିବରଣୀ ମିଳୁଛି । ଏଥିରେ ରହିଛି ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ନିଜ ମାୟା ଭିତରୁ ଭଦ୍ର ନାମକ ଏକ ନଟର ଉତ୍ପନ୍ନ କରି ତା' ସାଥିରେ ଭୀମବଂଶୀ ଯାଦବଙ୍କୁ ନଟ ବନାଇ ବଜ୍ରନାଭର ବଜ୍ରପୁରକୁ ପଠାଇଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ନାୟକ ହୋଇଛନ୍ତି ପ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ, ବିଦୂଷକ ହୋଇଛନ୍ତି ଶାମ୍ବ, ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ହୋଇଛନ୍ତି ଗଦ । ଅନ୍ୟ ଯାଦବଗଣ ନଟ ହୋଇ ରାମାୟଣ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ଏତେ ଜୀବନ୍ତ ହେଲା ଯେ ସାରା ଦାନବ ସମାଜ ତାହା ଦେଖି ବିସ୍ମିତ ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ଏହି ନାଟକର ଭୂୟସୀ ପ୍ରଶଂସା ଶୁଣି ବଜ୍ରନାଭ ସେମାନଙ୍କୁ ନିଜ ପୁରକୁ ନାଟକ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ 'କୌବେର ରମ୍ଭାଭିସାର' ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଏଠାରେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଏତେ ଚମତ୍କାର ହେଲା ଯେ ଦୈତ୍ୟସମାଜ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀବର୍ଗ ନିଜ ନିଜର ଅଳଙ୍କାରମାନ କାଢ଼ି ଦାନ କରିଥିଲେ ।

୧୨. ପାଣିନି ନିଜର 'ଅଷ୍ଟାଧ୍ୟାୟୀ' ପୁସ୍ତକରେ ଶିଳାଲୀ ଏବଂ କୃଶାଶ୍ୱ ନଟସୂତ୍ରର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ଏଥିରୁ ବିଶେଷ ବିବରଣୀ ମିଳୁ ନାହିଁ । ବାତ୍ସାୟନ ତାଙ୍କର 'କାମସୂତ୍ର'ର 'ନାମରକବୃତ୍ତପ୍ରକରଣ'ରେ 'ଘଟାନିବନ୍ଧନ' ସ୍ଥାନରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯେ ମାସର ପର୍ବ ଦିନମାନଙ୍କରେ ସରସ୍ୱତୀ ମନ୍ଦର ବା ବିଦ୍ୟାଳୟମାନଙ୍କରେ ରାଜାଙ୍କ ପକ୍ଷରୁ ନଟମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଉତ୍ସବ ହେଉଥିଲା । ସେହି ଗ୍ରନ୍ଥର ଧୂପବିଲେପନଘଟା-ପ୍ରକରଣରେ

କୁହାଯାଇଛି ଯେ ବାହାରୁ ଆସିଥିବା ନଟମାନେ ପ୍ରଥମ ଦିନରେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକ ଦେଖାନ୍ତୁ ଏବଂ ଯଦି କିଛି ରହିଯାଇଛି, ତାହା ଦ୍ୱିତୀୟ ଦିନ ଦେଖାନ୍ତୁ । ଯଦି ତା'ପରେ ବି ଲୋକେ ନାଟ ଦେଖିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ତେବେ ପୂର୍ବ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସହିତ ସେମାନଙ୍କୁ ନାଟ ଦେଖାନ୍ତୁ, ଅନ୍ୟଥା ସେମାନଙ୍କୁ ବିଦା କରିଦେବା ଉଚିତ । ସଙ୍କଟ ଏବଂ ଉତ୍ସବରେ ସେମାନଙ୍କ ସାଥିରେ ସେହି ବ୍ୟବହାର କରାଯିବା ଉଚିତ ଯାହା ରାଜ୍ୟର ନଟମାନଙ୍କ ପ୍ରତି କରାଯାଇଥାଏ ।

୧୩. କୌଟିଲ୍ୟଙ୍କ 'ଅର୍ଥଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏହାର ଅଧ୍ୟକ୍ଷ-ପ୍ରଚାର-ଅଧିକରଣର ୨୭ ଅଧ୍ୟାୟରେ ବିଭିନ୍ନ କଳାକାର ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର ରାଜାଙ୍କୁ କେତେ କର ଦେବେ, ସେ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଯଦି ନଟମଣ୍ଡଳୀ ବାହାର ଦେଶରୁ ଆସିଥାନ୍ତି, ତେବେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଖେଳ ପାଇଁ ରାଜାଙ୍କୁ ପାଞ୍ଚପଣ କରି ଦେବାର ବିଧି ଏଥିରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଅଭିନୟ କଳା ଶିଖାଉଥିବା ଅନୁଷ୍ଠାନମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ରାଜାଙ୍କ ପକ୍ଷରୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥିବା ଏଥିରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡୁଛି ଚାଣକ୍ୟଙ୍କ ସମୟ ଅର୍ଥାତ୍ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ତୃତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ରାଜାଶ୍ରୟ ମିଳିଥିଲା । ଏହାର ଶିକ୍ଷଣ ପାଇଁ ସବୁ ପ୍ରକାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ଥିଲା । ସ୍ତ୍ରୀମାନେ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଭାଗ ନେଉଥିଲେ । ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗଶାଳା ସେତେବେଳେ ନ ଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ପର୍ବପର୍ବାଣି ଅବସରରେ ସେତେବେଳକାର ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗଶାଳାରେ ନାଟକ ହେଉଥିଲା ।

୧୪. ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀର ଜୈନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ ନଟନଟୀ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଜୈନଗ୍ରନ୍ଥ 'ରାୟପସେଣୀୟ ସୂକ୍ତ'ରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ କାହାଣୀ ରହିଛି । ଥରେ ଭଗବାନ୍ ମହାବୀର ଆମଳକପ୍ପା ନଗରୀର ଗୋଟିଏ ଅଶୋକ ବୃକ୍ଷ ତଳେ ଥିବା ଏକ ବଡ଼ କଳା ପଥର ଉପରେ ବସିଥିଲେ । ସେହି ସମୟରେ ସେଠାକୁ ସୂର୍ଯ୍ୟପଦେବ ଆସି ଗାଣ ବଜାଣ ଏବଂ ନାଚ ଦେଖାଇ ପ୍ରଥମେ ଭଗବାନ୍‌ଙ୍କୁ ବନ୍ଦନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ପରେ ୩୨ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟାତ୍ମକ ନାଟକ ଦେଖାଇଥିଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ ମହାପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଆଦର ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା କରାଯାଉଥିଲା ।

୧୫. ବୌଦ୍ଧଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଆଦର ଥିବା ଜଣାଯାଏ । ରାଜଗୃହରେ ଥରେ ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ତାଙ୍କର ପଞ୍ଚଶିଷ୍ୟ ମୌଦଗଲ୍ୟାୟନ ଏବଂ ଉପତିଷ୍ୟ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିଲେ । ଲଳିତବିସ୍ତର, ଅବଦାନଜାତକ, ସଦ୍ଧର୍ମପୁଣ୍ଡରୀକ ଆଦି ବୌଦ୍ଧଗ୍ରନ୍ଥରେ ବିଶେଷ ପର୍ବମାନଙ୍କରେ ନାଟକ ଅଭିନୟର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି ।

୧୬. ଅନେକ ୟୁରୋପୀୟ ବିଦ୍ୱାନ ମଧ୍ୟ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ମତ ପ୍ରଦାନ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ମ୍ୟାକ୍ସମୁଲୋର ଋକ୍‌ବେଦର ସରମା-ପଣି, ଯମ-ଯମୀ, ପୁରୁରବା-ଉର୍ବଶୀ, ଇନ୍ଦ୍ର-ମରୁତ, ଦେବ-ଅଗ୍ନି, ଅଗସ୍ତ୍ୟ-ଲୋପାମୁଦ୍ରା ଆଦି

ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତକୁ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଆଦିରୂପ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟତମ ଆଲୋଚକ ପିଶେଲଙ୍କ ମତ ହେଉଛି ହିନ୍ଦୁ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି କାଂପିତୁଳା ନୃତ୍ୟରୁ । ପୂର୍ବରୁ ଏହି କାଂପିତୁଳାକୁ ସୂତା ସାହାଯ୍ୟରେ ନଚାଯାଉଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟକର 'ସୂତ୍ରଧାର' ଏହାର ଏକ ରୂପ ବୋଲି ସେ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବା 'ସୂତ୍ରଧାର' ଶବ୍ଦ ଏହି କାଂପିତୁଳା ନୃତ୍ୟରୁ ଆସିଥିବା ସେ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । ପଣ୍ଡିତ ପାଣ୍ଡୁରଙ୍ଗ ତାଙ୍କର ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରୁଥିବାବେଳେ ଆଲୋଚକ ରିଜ୍‌ବେ ଏହାକୁ ଦୃଢ଼ଭାବେ ଖଣ୍ଡନ କରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ପୁତଳିକା ନାଟକ ଏବଂ ଛାୟାନାଟକ ବାସ୍ତବ ନାଟକର ଏକ ଶସ୍ତା ଅନୁକରଣ । ଡଃ ପିଶେଲଙ୍କ ମତରେ ମାଳୟ, କାମ୍ବୋଡ଼ିଆ, ଶ୍ୟାମ, ଚୀନ, ବର୍ମା, ଜାପାନ, ଆରବ, ଉତ୍ତରଆଫ୍ରିକା ଆଦି ଅଞ୍ଚଳରେ ଯେଉଁ ଛାୟାନାଟକ ଦେଖାଯାଏ, ସେଥିରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ । ତାଙ୍କର ଏହି ମତକୁ ଲ୍ୟୁଡ଼ର୍ସନ ଏବଂ ଡଃ କୋନୋ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ତେବେ ସଂସ୍କୃତର ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷଣ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଛାୟା-ନାଟକର କୌଣସି ବିବରଣୀ ମିଳେନି । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ କିନ୍ତୁ ୭ଟି ଛାୟା ନାଟକର ସନ୍ଧାନ ମିଳୁଛି ; ଯେଉଁଥିରେ ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥ ହେଉଛି 'ଦୂତାଙ୍ଗଦ' । ଅନ୍ୟତମ ଆଲୋଚକ ଉଇଲସନଙ୍କ ମତରେ ଛାୟା ନାଟକ ବାସ୍ତବରେ ନାଟକର ରୂପରେଖକୁ ବୁଝାଇଥାଏ, ପ୍ରଫେସର ଲେବୀ ମଧ୍ୟ କୁଣ୍ଡାର ସହିତ ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ପିଶେଲ ମଧ୍ୟ ଆଉ ପାଦେ ଆଗେଇଯାଇ ଛାୟାନାଟକକୁ ଅର୍ଦ୍ଧନାଟକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟତ୍ର ସେ କହିଛନ୍ତି ଛାୟା ନାଟକର ଅର୍ଥ କେବଳ ଛାୟାଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଦେଖାଇବା ।

ଡଃ ରିଜ୍‌ବେ କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତ ମତକୁ ଖଣ୍ଡନ କରି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ରାମଲୀଳା, ରାସଲୀଳା, ଯାତ୍ରା ଉତ୍ସବ ଆଦିର ଉତ୍ପତ୍ତିରୁ ଏହି ପ୍ରକାର ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି ଯେ ବୀରପୂଜାରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ । ଏହିସବୁ କାହାଣୀର ବୀରପୁରୁଷମାନଙ୍କ ପରାକ୍ରମ ଏବଂ କଷ୍ଟର ସ୍ମୃତିକୁ ସମାଜରେ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ କଥାକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଆଯାଇଛି । ଏ ମତ ପଛରେ ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତି ହେଲା ସବୁ ନାଟକୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ପଛରେ ମୃତ ପୁରୁଷମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଆଦର ଦେଖାଇବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ବିଦ୍ୟମାନ । ଏ ମତ ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ । ରିଜ୍‌ବେଙ୍କ ମତକୁ ଖଣ୍ଡନ କରି କୀଥ୍ କହିଛନ୍ତି ଯେ ଶୀତ, ଖରା, ବର୍ଷା ଆଦି ପ୍ରକୃତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ତଥା ଗୋଟିଏ ଋତୁ ଉପରେ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଋତୁର ଆଧିପତ୍ୟ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ନାଟକର ରଚନା କରାଯାଇଛି । ପ୍ରାକୃତିକ ଋତୁ ପରିବର୍ତ୍ତନର ରୂପକାତ୍ମକ ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବା କୀଥ୍ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । କେତେକ ଗବେଷକ ନେପାଳ ରାଜ୍ୟର ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବକୁ ଦେଖି ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି ଯେ ଯେପରି ମେ-ପୋଲ ନୃତ୍ୟରୁ ୟୁନାନୀ ନାଟକର ଜନ୍ମ, ସେହିପରି ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ-ଉତ୍ସବରୁ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିବା ସମ୍ଭବ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, ମହେନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବ ଅବସରରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ଏ ମତ ବିଶେଷ ଫଳପ୍ରଦ ନୁହେଁ ।

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ

ଆମେ ଆଜି ଯାହାକୁ 'ନାଟକ' କହୁଛୁ, ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହାକୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ କୁହାଯାଏ । 'ନାଟକ' ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ କୌଣସିଠାରେ ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭାଗ ଭାବରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । କାବ୍ୟର ଦୁଇପ୍ରକାର ରୂପ ; ଯଥା - ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ପ୍ରଥମୋକ୍ତ ବିଭାଗରେ କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ, ମୁକ୍ତକ, କଥା, ଚମ୍ପୂ, ଆଖ୍ୟାୟିକା ଆଦି ସ୍ଥାନ ନେଇଥିବାବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହେଉଛି ରୂପକ ବା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟକ ଅର୍ଥରେ ଆମେ ରୂପକକୁ ପାଇଥାଉ । ଏହି ରୂପକ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ।

ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ମହାକାବ୍ୟ, କାବ୍ୟ, କବିତା, ଉପନ୍ୟାସ, ଗଳ୍ପ ଆଦିକୁ ପାଉ । ଏସବୁକୁ ଆମେ ଶୁଣିପାରୁ । ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଏସବୁରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ମାତ୍ର ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଉଭୟ ଦୃଶ୍ୟଶକ୍ତି ଏବଂ ଶ୍ରବ୍ୟଶକ୍ତି କାମ କରିଥାଏ । ଅଭିନେୟତା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ଅଭିନୟ ଯୋଗ୍ୟତା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ବା ନାଟକର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଉଭୟ କାବ୍ୟତ୍ୱ ଏବଂ ଅଭିନୟତ୍ୱ ଥିବାରୁ ଏହାକୁ 'ମିଶ୍ରକଳା' ବା Composite Art କୁହାଯାଏ । ମିଶ୍ରକଳାର 'ଅଭିନୟ' ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣକାର ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜଙ୍କ ମତରେ - 'ତତ୍ରାଭିନେୟଂ ଦୃଶ୍ୟମ୍' । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ବାମନ ମଧ୍ୟ ସେହି ଅଭିନୟ ଶକ୍ତି ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି - ''ଅଭିନୟାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟମ୍'' ।

ସମସ୍ତ କାବ୍ୟମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ତେଣୁ କୁହାଯାଏ - 'କାବ୍ୟେଷୁ ନାଟକ ରମ୍ୟମ୍' । 'କଳା' କହିଲେ ଶିଳ୍ପ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ, ଚିତ୍ରବିଦ୍ୟା, କାବ୍ୟ ଆଦିକୁ ଆମେ ଯେପରିଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଉ, ନାଟକକୁ ସେହିଭଳିଭାବେ ଆମେ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥାଉ । କାରଣ ଏହା ଏକାଧାରରେ ଶିଳ୍ପ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ, ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ ଆଦି ସମସ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚାରୁକଳାର ଏକ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ବା ମିଶ୍ରକଳା । ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ବା ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କର୍ମକ୍ଳାନ୍ତ ମାନବ ଅବସର ବିନୋଦନ ପାଇଁ ନାଟକ ଦେଖିଥାଏ । ଏହା ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । କାବ୍ୟ ସଦୃଶ ଏଥିରୁ ମଧ୍ୟ ଚତୁଃବର୍ଗ ଫଳ ଅର୍ଥାତ୍ ଧର୍ମ-ଅର୍ଥ-କାମ-ମୋକ୍ଷ ପ୍ରାପ୍ତି ହୋଇଥାଏ ।

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ସୀମାରେଖା ଟାଣିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏହା ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, କାଳ୍ପନିକ, ସୁଖାନ୍ତକ, ଦୁଃଖାନ୍ତକ, ପ୍ରହସନଧର୍ମୀ ଆଦି ହୋଇପାରେ । ''ଭରତଙ୍କ ମତରେ - ଏପରି ଜ୍ଞାନ ନାହିଁ, ଶିଳ୍ପ ନାହିଁ, ବିଦ୍ୟା ନାହିଁ, କୌଶଳ ନାହିଁ, କର୍ମ ନାହିଁ, ଯାହା ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟକର ମୂଳ ନିଦାନ ରସ । ପରଂବ୍ରହ୍ମ ରସର ଆଧାର ଏବଂ ସେ ବିଶ୍ୱସଂସାରରେ ସର୍ବତ୍ର ବିଦ୍ୟମାନ । ତେଣୁ ଜଗତ୍ ଓ ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବସ୍ତୁରେ ରସ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଆନନ୍ଦର ବୀଜ

ନିହିତ । ସେ ସବୁକୁ କାବ୍ୟରେ ନିବଦ୍ଧ କରି, ରସାତ୍ମକ ରୂପ ଦାନ କରିବା କବି ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟକାରର କାର୍ଯ୍ୟ । ଜଗତରେ କୁରୂପ, ଅସୁନ୍ଦର ବା ରସବର୍ଜିତ ହୋଇ କୌଣସି ବସ୍ତୁ ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଅଶୋଭନ, କୁତ୍ସିତ୍, ଭୀଷଣ, ବୀଭତ୍ସ, ହୀନ ଓ ବିକୃତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କବି ଓ ନାଟ୍ୟକାରର ଲୋକୋତ୍ତରର ବିଭାବନା ବଳରେ ରସବୋଧର କାରଣ ଓ ସୁଖାତ୍ମକ ଅନୁଭୂତିର ଉପକରଣରେ ପରିଣତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, ଏପରି କୌଣସି ବସ୍ତୁ ଜଗତରେ ନାହିଁ ।'' (ନାଟକ ବିଚାର ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ, ପୃ.୭)

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ସୀମା କଳ୍ପନାତୀତ । ସଂସ୍କୃତର 'ରୂପକ' ଏବଂ ଇଂରାଜୀର 'Drama' ଉଭୟ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ଓଡ଼ିଆରେ 'ନାଟକ' ରୂପରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲେ ହେଁ, ରୂପକର ପରିସର ଯଥେଷ୍ଟ ବ୍ୟାପକ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ସୀମାରେଖାଠାରୁ ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବହୁଦୂର ଆଗେଇ ଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତର ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଛାଡ଼ି ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଆଚାର ବିଚାର ଏବଂ ଭୂମି ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତ

ଲୋକବୃତ୍ତର ଏକ ସଫଳ ଅନୁକରଣ ହେଉଛି ନାଟକ । ଲୋକବୃତ୍ତ କହିଲେ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ଗତିଶୀଳ ରୂପକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଲୋକବୃତ୍ତର ଏକ ରସସିକ୍ତ ରୂପ ଏଥିରେ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ପ୍ରଣେତା ଭରତମୁନି ନାଟ୍ୟର ଶରୀରକୁ ଇତିବୃତ୍ତ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟ ରଚନାମାନେ ହିଁ ଏକ ପ୍ରକାର ବୃତ୍ତ ରଚନା । ଭାବକୁ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନିତ କରିବା ହେଉଛି ବୃତ୍ତରଚନାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ । ଉପଯୁକ୍ତ ବିଭାବ, ଅନୁଭାବ ଏବଂ ସଞ୍ଚାରୀ ଭାବର ସଂଯୋଗ ଏଥିରେ ଘଟିବା ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । ଇଂରାଜୀରେ ଏହାକୁ 'ଅବ୍‌ଜେକ୍‌ଟିଭ କୋରିଲୋଟିଭ୍' (objective correlative) କୁହାଯାଇଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ସ୍ୱଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ରେଖାପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ କହନ୍ତି - ଏଥିରେ ଉଚିତ୍

(କ) ଏକକ ବା ଐକ୍ୟସମ୍ପନ୍ନ ରୂପ - ଏହା ସରଳ କିମ୍ବା ଯୌଗିକ ହୋଇପାରେ ।

(ଖ) ସନ୍ଧି ସମନ୍ୱିତ ରୂପ - ମୁଖ-ପ୍ରତିମୁଖ-ଗର୍ଭ-ବିମର୍ଷ-ଉପସଂହତି ବା Exposition-Rising action-climax-Falling action and Denoument । କିମ୍ବା ଏହାକୁ Exposition-Rising action-clash and climax ଏହିପରି ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ବୃତ୍ତମାତ୍ରେ ହିଁ ସୁଷମ ସନ୍ଧିଯୁକ୍ତ ହେବା ବିଧେୟ ।

(ଗ) ଅଗ୍ରଗତିଶୀଳତା - ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅବିରାମ ଗତିରେ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଆଗେଇନେବା ଅର୍ଥାତ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଭବିଷ୍ୟତର ପରିଣାମ ଦିଗକୁ ଆଗେଇନେବା ।

(ଘ) କ୍ରମବିନ୍ୟସ୍ତ ରୂପ - ଖାପଛଡ଼ା ଭାବେ ଘଟଣା ବିକାଶ ଘଟିଲେ ବୃତ୍ତର କ୍ରମ ଭାଙ୍ଗର ଭୟ ଥାଏ । ତେଣୁ ପୂର୍ବ ସହିତ ପରର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସଂଯୋଗ ଘଟିବା ଉଚିତ । ଏକର କ୍ରମପରିଣତି ହିସାବରେ ଅନ୍ୟର ଉପସ୍ଥିତି ଏଠାରେ ସର୍ବାଦୌ ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ ।

(ଙ) ଔତ୍ସୁକ୍ୟମୟତା - ଏଭଳି ଘଟଣା ସମାବେଶ ହେବ, ଯାହା ଦର୍ଶକର ଔତ୍ସୁକ୍ୟକୁ ବୃଦ୍ଧି କରି ପାରୁଥିବ । ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ହେଉଛି ବୃତ୍ତର ପ୍ରାଣ । ଐକ୍ୟର ସୁଷମା, ସନ୍ଧିର ସୁଷମ ବିକାଶ, ଅଗ୍ରଗତିଶୀଳତା ଏବଂ କ୍ରମପରିଣତିଶୀଳତା ଥାଇ ଯଦି ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ନ ରହିବ ତା'ହେଲେ ସେସବୁ ବୃଥା । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ବୃତ୍ତ ହେଉଛି ଏକ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଏବଂ ଅବିରାମ ଔତ୍ସୁକ୍ୟଧାରା, ଘଟଣା ବା ପରିଣତିରେ ଯାହାର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଉପସଂହାର ବା ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତିରେ ଯାହାର ଶେଷ ।

(ଚ) ଆବେଗମୟତା - ନାଟକରେ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଏବଂ ଭାବାବେଗ ପରସ୍ପରର ହାତ ଧରାଧରି ହୋଇ ଚାଲେ । ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟର ପରିପୋଷକ । ଏଇ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଆବେଗକୁ ଇଂରାଜୀରେ 'ଟେମ୍ପୋ' କୁହାଯାଏ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର କେତୋଟି ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହେବ । ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ଯେଉଁ କେତୋଟି ଦିଗ ବାରମ୍ବାର ଆମ ସମ୍ମୁଖରେ ଆମ ନିକଟରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୁଏ, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - ସନ୍ଧି ବିଭାଗ, ଅଙ୍କ ବିଭାଗ, ଐକ୍ୟ, ଅଗ୍ରଗତି, କ୍ରମ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ, ଆବେଗମୟତା ଏବଂ ଉପକରଣ ସଂଯୋଗ ଇତ୍ୟାଦି ।

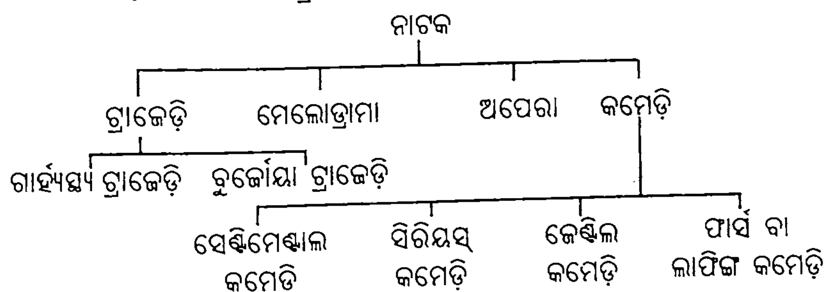
ନାଟକର ଭେଦ

ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ପ୍ରକାର ଭେଦ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରାବ୍ୟ । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ଅନ୍ୟ ନାମ ମଧ୍ୟ ରୂପକ । ରୂପକ ୧୦ ପ୍ରକାରର ଏବଂ ଉପରୂପକ ୧୮ ପ୍ରକାରର ଦେଖାଯାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟକୁ ୧୦ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - (୧) ନାଟକ (୨) ପ୍ରକରଣ (୩) ଅଙ୍କ (୪) ବ୍ୟାଯୋଗ (୫) ଭାଣ (୬) ସମବକାର (୭) ବୀଥୀ (୮) ପ୍ରହସନ (୯) ଡିମ (୧୦) ଈହାମୃଗ । ଭରତ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହି ୧୦ ରୂପର ସମସ୍ତ ନାମ, କର୍ମ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ବିଷୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ନାଟକକୁ ୧୦ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ସମୟ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୪ଶ ଶତକରେ ନାଟକ ୧୦ ରୂପକ ଏବଂ ୧୮ଶ ଉପରୂପକ ଭେଦରେ ବିଭକ୍ତ । ଉପରୂପକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - (୧) ନାଟିକା (୨) ତ୍ରୋଟକ (୩) ଗୋଷ୍ଠୀ (୪) ସଟ୍ଟକ (୫) ନାଟ୍ୟରାସକ (୬)

ପ୍ରସ୍ଥାନ (୭) ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ (୮) କାବ୍ୟ (୯) ପ୍ରଙ୍ଖାନ (୧୦) ରାସକ (୧୧) ସଂଳାପକ (୧୨) ଶ୍ରୀଗଦିତ (୧୩) ଶିଳ୍ପକ (୧୪) ବିଳାସିକା (୧୫) ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା (୧୬) ପ୍ରକରଣୀ (୧୭) ହଲ୍ଲୀଶ (୧୮) ଭାଣିକ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏକ ଅଙ୍କଠାରୁ ଦଶଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ରସ, ବିଷୟବସ୍ତୁ, କାର୍ଯ୍ୟ, ନାୟକ-ନାୟିକା ଆଦିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତରେ କରୁଣରସ ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ୟରସର ନାଟକ ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । ଦଶଟିଯାକ ରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ଅଙ୍ଗୀରସ ହେଉଛି ଶୃଙ୍ଗାର, ବୀର କିମ୍ବା ଶାନ୍ତ ରସ । ସଂସ୍କୃତରେ କୌଣସି ସିରିଅସ ଡ୍ରାମା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶୂନ୍ୟ; କିନ୍ତୁ କମେଡ଼ି ଦେଖାଯାଏ । ଅଧିକାଂଶ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ କମେଡ଼ି ଶ୍ରେଣୀର ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ଦେଖାଯାଏ । ସମାଲୋଚକ ନିକଲ ନାଟକକୁ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ି, ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା ଏବଂ ଫାର୍ସ । କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପୁଣି ବହୁ ବିଭାଗ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ରେ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି - ଭୟ-ବିସ୍ମୟ-କରୁଣ ରସାତ୍ମକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ କମେଡ଼ି ନାଟକ । ପୁନର୍ବାର ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଚାରିଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - (୧) ଜଟିଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Complex), (୨) କାରୁଣ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Pathetic), (୩) ନୀତିମୂଳକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Ethical), (୪) ସରଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Simple) । ପରେ ପରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ସେଇଟି ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Spectacular) । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ କମେଡ଼ି ହେଉଛି ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା - (୧) ଖାଣ୍ଟି କମେଡ଼ି, (୨) ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କମେଡ଼ି । ସମାଲୋଚକଗଣ କମେଡ଼ିକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା - (୧) ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି, (୨) କମେଡ଼ି ଅଫ ସାଟାୟାର (ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ), (୩) କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର, (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ ଇଣ୍ଟ୍ରିଗ (ଚକ୍ରାନ୍ତ), (୫) କମେଡ଼ି ଅଫ କ୍ୟାରେକ୍ଟର (ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ), (୬) ଲୋ'କମେଡ଼ି (ଲଘୁହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ) । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ ଥିଲା ଏହିପରି -



ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ କିନ୍ତୁ କମେଡ଼ିକୁ ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଯଥାକ୍ରମେ ୮ ଭାଗ ଏବଂ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - କମେଡ଼ି : (୧) କମେଡ଼ି (୨) ସାଟାୟାରିକ କମେଡ଼ି (୩) ଡ୍ରେମ କମେଡ଼ି (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ ରୋମାନ୍ସ (୫) କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନରସ (୬) ଜେଣ୍ଟିଲ କମେଡ଼ି (୭) କମେଡ଼ି ଅଫ ଇଣ୍ଟ୍ରିଗ (୮) ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ କମେଡ଼ି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି - (୧) ଖାଣ୍ଟି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୨) କରୁଣ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୩) ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୪) ହିରୋଇକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୫) ଡୋମେଷ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଇତ୍ୟାଦି ।

ଗଠନ ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ହେଉଛି (୧) କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ (୨) ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଅପେରା ଓ ନାଟକ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ବିଭାଗଟି ଗୀତ ଏବଂ ସଂଳାପକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି, ରସ ସମାବେଶର ପରିମାଣ, ରଚନାରୀତି, ବିଷୟର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଉପାଦାନ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ହୋଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସମାଲୋଚକଗଣ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ କରିଛନ୍ତି -

୧. ରସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଭୟ ପ୍ରଧାନ, ଶୋଚନା ପ୍ରଧାନ ଏବଂ ବିସ୍ମୟ ପ୍ରଧାନ ।
୨. ବିଷୟବସ୍ତୁର ଉତ୍ସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ଧର୍ମମୂଳକ, ସାମାଜିକ ଏବଂ ଗାର୍ହସ୍ଥ୍ୟ ।
୩. ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଗଠନ ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ - କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ
ରୂପାୟନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ସାଙ୍କେତିକ ଏବଂ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ
ବଚନ ଭଙ୍ଗୀଦୃଷ୍ଟିରୁ - ସ୍ୱାଭାବିକ ଏବଂ ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ

ସେହିପରି କମେଡ଼ିର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି ।

୧. ରସଦୃଷ୍ଟିରୁ - ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ (କମେଡ଼ି), ଅନ୍ୟ ରସମିଶ୍ରିତ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ (Drama), ଗୁରୁରସାତ୍ମକ (Serious comedy)
୨. ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଲଘୁ ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରଧାନ ବା ଫାର୍ସ, ଉଭଟ ପ୍ରଧାନ, ହିଉମର ପ୍ରଧାନ, ସାଟାୟାର ପ୍ରଧାନ, ମ୍ୟାନର ପ୍ରଧାନ,
୩. ବିଷୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ-ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ, କାଳ୍ପନିକ (Phantatia), ପ୍ରେମମୂଳକ (Romantic), ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ମୂଳକ (Intrigue)

ନାଟକର ଗଠନ ରୀତି

ନାଟକର ଦୁଇଟି ପକ୍ଷ ଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ଭାବପକ୍ଷ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ହେଉଛି ଆଙ୍ଗିକ ପକ୍ଷ । ଭାବପକ୍ଷକୁ ଆତ୍ମିକ ବିଭାଗ କୁହାଯାଏ । ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହେଉଛି କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ର । କିନ୍ତୁ ଆଙ୍ଗିକ ବିଭାଗରେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ସଫଳ ଉପାଦାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କଥାବସ୍ତୁ

କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ନାଟକର ଆତ୍ମା । ଇଂରାଜୀରେ ଏହାକୁ 'ପ୍ଲଟ' କହନ୍ତି । ସାମାଜିକ, ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା କାଳ୍ପନିକ ଯେକୌଣସି ସ୍ତରରୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏହି କାହାଣୀର ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଆରମ୍ଭବିକାଶ ଏବଂ ପରିଣତି ରହିବ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଏହି କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ଘଟଣା ପ୍ରଧାନ, ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ, ଭାବ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଧାନ ହୋଇପାରେ । କାହାଣୀ ଗତିଯୁକ୍ତ ଏବଂ ପରିଣତି ପ୍ରଧାନ ହେବା ବିଧେୟ । ନାଟକର କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ କିମ୍ବା ବହିର୍ମୁଖୀ ହୋଇପାରେ । ଏହା ଗତିପ୍ରଧାନ କିମ୍ବା ଆବର୍ତ୍ତପ୍ରଧାନ ମଧ୍ୟ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧା ନାହିଁ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ପରିସରକୁ, କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ରଚନା ଶୈଳୀ (Diction), ଭାବ (Thought), ଦୃଶ୍ୟ (Spectacle, Melody) ଆଦି ଛ'ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଆରମ୍ଭ, ମଧ୍ୟକଥା ଏବଂ ପରିଣତି । ସେ ମଧ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ସରଳ ଏବଂ ଜଟିଳ ଏପରି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର କାହାଣୀକୁ ପରୀକ୍ଷା କଲେ ସେଥିରେ ୪ଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ; ଯଥା - ପ୍ରୋଲଗ, ଏପିସୋଡ୍, ଏକ୍ସୋଡ୍ ଏବଂ କୋରସ୍ । ପୁନର୍ବାର କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ; ଯଥା - ପ୍ୟାରୋଡ୍ (କୋରସ୍‌ର ପ୍ରଥମ ବିବୃତି), ଷ୍ଟେସିମନ (କୋରସ୍‌ର ସଙ୍ଗୀତ) ଏବଂ କୋମସ୍ (କୋରସ ଏବଂ ଅଭିନେତାର ବିଳାପ) । ପ୍ୟାରୋଡ଼ର ପୂର୍ବରୁ ଯାହା ଥାଏ, ତାକୁ ପ୍ରୋଲଗ୍, ଦୁଇ କୋରସ୍ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ଅଂଶକୁ ଏପିସୋଡ୍ ଏବଂ ଶେଷ କୋରସ ସଙ୍ଗୀତର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶକୁ ଏକ୍ସୋଡ୍ କୁହାଯାଏ ।

ଭାରତୀୟ ମତାନୁସାରେ ବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଅନୁସାରେ ନାଟକର ୫ଟି ଅବସ୍ଥା କଥା କୁହାଯାଇଛି ; ଯଥା - ଆରମ୍ଭ, ପ୍ରୟାସ, ପ୍ରତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳାଗମ । ଏହାକୁ ଆଧାର କରି ମଧ୍ୟ ନାଟକର ପଞ୍ଚ ସନ୍ଧି (ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ, ନିର୍ବହଣ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ବା ନାଟକରେ ୫ରୁ ୧୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଙ୍କ ଥାଏ । ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧିକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ଦୁଇପ୍ରକାର ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ; ଯଥା - ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଅଧିକାରୀଙ୍କ ଯେଉଁଠି ନାୟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧି ଘଟେ ସେଠାରେ ଆଧିକାରିକ ଏବଂ ଯେଉଁଠାରେ ନାୟକର ଈପ୍ସିତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପୂରଣ ନ ହୋଇ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ପୂର୍ତ୍ତି ଘଟେ ସେଠାରେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁ ଅଙ୍କ-ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ୫ଟି ବିଭାଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ; ଯଥା - Exposition, Growth ବା Rising Action, Climax ବା Crisis, Denoument ବା Falling Action, Catastrophe ଇତ୍ୟାଦି । ଏଇ ପାଞ୍ଚ ବିଭାଗ ମୂଳରେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର

କାହାଣୀର ୫ଟିଯାକ ବିଭାଗର ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥିଲା । ଇବ୍‌ସନ୍‌ଙ୍କ ସମୟକୁ ନାଟ୍ୟକଥା ବସ୍ତୁର ଏଇ ବିଭାଗୀକରଣ ଅଦରକାରୀ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଇବ୍‌ସନ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶଙ୍କ ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟର ଧରାବନ୍ଧା ଫର୍ମୁଲାକୁ ଭାଙ୍ଗିପକାଇଲେ । ତିନିଅଙ୍କ/ଚାରିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ବଦଳିଗଲା ।

ଡଃ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ମତରେ - ''ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ସଂସ୍ଥାପନରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଦୁଇଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଥମତଃ ଘଟଣାର ଏକ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ଜଟିଳତା ଆଣିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁ ନାଟକରେ ଘଟଣାର ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ନ ଥାଏ, ତାହା ଦର୍ଶକଚିତ୍ତକୁ ଧରି ରଖିପାରେନା । ନାଟକର ପ୍ରତିଟି କ୍ରିୟା, ପ୍ରତିଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ କରି ତୋଳିବାକୁ ହେବ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ କ୍ରିୟା ଓ ଜଟିଳତା ନ ରହିଲେ ନାଟ୍ୟରସ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇପାରେନା । ଏ ଦୁଇଟିଯାକ ଦିଗ ଆପାତବିରୋଧୀ ମନେହେଲେଁ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସୁମିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଉପରେ ହିଁ ନାଟକର ଉତ୍କର୍ଷ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ନାଟକର ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ କେନ୍ଦ୍ରାଭିକର୍ଷଣୀ ଶକ୍ତି ଓ କେନ୍ଦ୍ରାତିଗ ଶକ୍ତି ଏଇ ଦୁଇଟି ଶକ୍ତିର କ୍ରିୟା ଚାଲିଥାଏ । ଏକଶକ୍ତି ଘଟଣାକୁ କେନ୍ଦ୍ରଆଡ଼କୁ ମୁହାଁଇଥାଏ ଏବଂ ଆଉ ଏକ ଶକ୍ତି କେନ୍ଦ୍ରଠାରୁ ଘଟଣାକୁ ଦୂରେଇଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ଚଳାଇଥାଏ । କେନ୍ଦ୍ର ସହିତ ସଂଯୋଗ ରକ୍ଷାକରି ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେ କୌଶଳର ସହିତ ବହୁବିସ୍ତୃତ ଜଟିଳ ଘଟଣାର ଜାଲ ବିଛାଇପାରେ, ସେ ତାଙ୍କର କାହାଣୀକୁ ସେତିକି ଅଧିକ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାନ୍ତି । ନାଟକର ମୂଳଧାରା ସଙ୍ଗରେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରଖି ବିଭିନ୍ନ ଉପଧାରା ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ କାହାଣୀ ରଚନାର ସୁନିପୁଣ କୌଶଳ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇଥାଏ ।'' (ନାଟକେର୍ କଥା-ପୃ. ୧୩/୧୪)

ନାଟକରେ ମୂଳ କାହାଣୀ ସହିତ ଅନେକ ଉପକାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଥାଏ । ମୂଳ କାହାଣୀ ଏବଂ ଉପକାହାଣୀ ମଧ୍ୟରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ ରହିଲେ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକ ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇଉଠେ । ନାଟକରେ ରସଧାରାର ସାଦୃଶ୍ୟ (Parallelism) ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ (Contrast) ନାଟକକୁ ମହିମାନ୍ୱିତ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯାଉଥିବା ବେଳେ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ିରେ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ ବିଶେଷଭାବେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଚରିତ୍ର

ନାଟକର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ନାୟକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଲଙ୍କାରିକମାନେ ନାୟକର କେତେକ ବିଶେଷ ଯୋଗ୍ୟତା ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା

- କର୍ମକୁଶଳ, ସଦ୍‌ବଂଶଜ, ତେଜସ୍ୱୀ, କଳାକୁଶଳ, ବାକ୍‌ଚତୁର, ଜନପ୍ରିୟ, ଶାସ୍ତ୍ରଜ୍ଞ, ପ୍ରଜ୍ଞାସମ୍ପନ୍ନ, ଧାର୍ମିକ, ବିନୟୀ, ବୁଦ୍ଧିମାନ୍, ସୁଭାଷ, ସୁଦର୍ଶନ, ଉଦାର, ବୀର ଇତ୍ୟାଦି । ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ନାୟକକୁ ୪ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଧୀରୋଦାତ୍ତ, ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ଧୀରଲଳିତ ଏବଂ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ । ନାୟିକା ପ୍ରତି ନାୟକର ମନୋଭାବ ଏବଂ ଆଚରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ନାୟକକୁ ୪ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯଥା - ଦକ୍ଷିଣ, ଶଠ, ଧୃଷ୍ଟ ଏବଂ ଅନୁକୂଳ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ପ୍ରତିନାୟକ ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ପାପାଚାରୀ, ଲୋଭୀ, ବ୍ୟସନପରାୟଣ, ଦୁର୍ବିନୀତ ହେବ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ନାଟକର ନାୟିକାକୁ ୩ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ସ୍ୱକୀୟା, ପରକୀୟା ଏବଂ ସାଧାରଣୀ । ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକା ପୁଣି ୩ ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା - ମୁଗ୍‌ଧା, ମଧ୍ୟା ଏବଂ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା । ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା ନାୟିକା ପୁଣି ୩ ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା - ଧୀରା, ଧୀରାଧୀରା ଏବଂ ଅଧୀରା । ପରକୀୟା ନାୟିକା ପୁନଶ୍ଚ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - କନ୍ୟକା ଏବଂ ପରୋଢ଼ା । ସାଧାରଣୀ ହେଉଛନ୍ତି ଗଣିକା ବା ବେଶ୍ୟା । ଏହାଛଡ଼ା ବ୍ୟବହାର ଏବଂ ଅବସ୍ଥା ଅନୁଯାୟୀ ନାୟିକା ହେଉଛି ଆଠଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - ସ୍ୱାଧୀନଭର୍ତ୍ତୃକା, ବାସକସଜ୍ଜା, ବିରହୋତ୍କଣ୍ଠିତା, ଖଣ୍ଡିତା, କଳହାନ୍ତସିତା, ବିପ୍ରଲବ୍‌ଧା ପ୍ରୋଷିତଭର୍ତ୍ତୃକା ଏବଂ ଅଭିସାରିକା । ନାୟିକାର ଦୂତୀଗଣ ହେଲେ - ସଖୀ, ଦାସୀ, ରଜକୀ, ଉପମାତୃକା, ପ୍ରତିବେଶିନୀ, ଭିକ୍ଷୁଣୀ, ଚିତ୍ରକାରିଣୀ ଏବଂ ଦୂତୀ; ଏହାଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହେଲେ ବିଦୂଷକ, ବୀଟ୍, ଶକାର, ଦୂତ, ପ୍ରତିହାରୀ ଏବଂ କଞ୍ଚୁକୀ ।

ଚରିତ୍ର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ R.G. Gordon କହନ୍ତି - By term Character we mean the dominant sentiments and beliefs of an individual at any given time whereby his attitude to himself and his environment is determined.... personality on the otherhand, is a much more complex matter and includes the ego and the character, it envolves all the heredity of the individual that is all the bodily and mental dispositions both actual and potential with which he is equipped at birth."

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକରେ କାହାଣୀ ପଛକୁ ଚରିତ୍ରର ସ୍ଥାନ ଦ୍ୱିତୀୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଭୁଲ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ନୈତିକ ଆଦର୍ଶ, ଔଚିତ୍ୟ, ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ସଂହତି ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେବା ଦରକାର । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଥିବାବେଳେ କମେଡ଼ି ଘଟଣା ସଂସ୍ଥାପନା ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହୋଇଥାଏ । କମେଡ଼ି ମାନବ ଜୀବନର ବାହ୍ୟ ଏବଂ ହାଲ୍‌କା ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଚାରିତ୍ରିକରସ ଅପେକ୍ଷା କାହାଣୀରସ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବିଷୟର ନାମକରଣ

ଏକକ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଘଟଣାର ସଂସ୍ଥାପନା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ପରସ୍ପର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଉଭୟର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଉପରେହିଁ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ନାଟକରେ ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟରେ ଗତି ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠେ । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଯେତେ ପରିମାଣରେ କାହାଣୀର ବକ୍ତବ୍ୟ ସହିତ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହେବ, ନାଟକ ସେତିକି ପରିମାଣରେ ସଫଳ ହେବ । ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଗତିବେଗକୁ ଶାଣିତ କରିଥା'ନ୍ତି ।

ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରରେ କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଫୁଟିଉଠିଥାଏ । ଆବେଗଧର୍ମିତା, ସକ୍ରିୟତା, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଇତ୍ୟାଦି ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇପାରିଲେ ଚରିତ୍ର ବେଶ୍ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ହୋଇଉଠେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଚରିତ୍ରରେ ନାଟକୀୟ ଉପଯୋଗିତା ଉପରେ ସଦାସର୍ବଦା ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣସତ୍ତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥା'ନ୍ତି । ''ଯେଉଁଠାରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣସତ୍ତା ଯେତେ କମ୍, କାହାଣୀର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଗତିଭଙ୍ଗିମା ବା ସୂକ୍ଷ୍ମ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ସେଠାରେ ସେତିକି କମ୍ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେହି ଅନୁପାତରେ କାହାଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ ମଧ୍ୟ କମ୍ । ଚରିତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦାହୀନ କାହାଣୀ ଯେତେ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର ଘଟଣାର ସଂଯୋଗରେ ଗଢ଼ି ଉଠୁନା କାହିଁକି, ତା'ର ଲଘୁଭାବର ନ ହୋଇ ଉପାୟ ନାହିଁ । ମୋଟ କଥା ହେଲା, ଚରିତ୍ରକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଯେପରି ଭଲ କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ସେହିପରି ଭଲ କାହାଣୀକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ଓ କାହାଣୀର ମଣିକାଞ୍ଚନ ସଂଯୋଗ ଘଟିଥାଏ ।''

(ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା : ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ-ପୃ. ୨୩୫)

ବେଳେବେଳେ ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ନାୟକ ନିରୂପଣରେ ଅସୁବିଧା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଏଇ ନାଟକରେ ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ର ସକ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଥା'ନ୍ତି । ଏଭଳି ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ 'ଦ୍ୱୈତନାୟକ ବ୍ୟବସ୍ଥା' କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଅନେକ ପାର୍ଶ୍ୱଚରିତ୍ର ଥା'ନ୍ତି । ଏମାନେ ଘଟଣାକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥା'ନ୍ତି ଏବଂ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ସହାୟତା କରିଥାନ୍ତି । ନାଟକରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଟାଇପ୍ (type) ଚରିତ୍ର ଦେଖାଯା'ନ୍ତି । ମୂଳ କାହାଣୀ ସହିତ ଏମାନେ ବିଶେଷଭାବେ ଜଡ଼ିତ ନୁହନ୍ତି । ମାନବ ଜୀବନର କୌଣସି ବିଶେଷ ଦିଗ ବା ବିକୃତ ଦିଗକୁ ଏମାନେ ପରିସ୍ଫୁଟ କରାଇଥା'ନ୍ତି । ଏଇ ଧରଣର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହେଲେ - ପାଗଳ, ଭଣ୍ଡ, ମାତାଲ ଆଦି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ନାଟକରେ କେତେକ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ବା ନିସ୍ତେଜ ଚରିତ୍ର ଥା'ନ୍ତି । ଏଇ ଚରିତ୍ରକୁ ସତର୍କତାର ସହ ଜଣେ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପ ଦେଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ସାଙ୍କେତିକ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଏଇସବୁ ଚରିତ୍ରର

ଜୀବନଧର୍ମ ସାଧାରଣତଃ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ପ୍ରତିକୂଳ ଘଟଣା ସହିତ ଚରିତ୍ରର ସଂଘାତ ଘଟାଇ ଚରିତ୍ରର ଅସଂଗତି ଦେଖାଇବା ନାଟ୍ୟକାରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଯେଉଁସବୁ ସ୍ଥଳରେ ଘଟଣାର ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଜଟିଳତା ନାହିଁ ; ସେହିସବୁ ସ୍ଥଳରେ ଚରିତ୍ର ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଥାଏ ।

ସଂଳାପ

ନାଟକର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ସଂଳାପ । ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ନିଜ ନିଜର ମନୋଭାବ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥା'ନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସବୁ କିଛି କହିଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛି ନେପଥ୍ୟ ନାୟକ । ମୁଖର ହେଉଛନ୍ତି ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର । ଉପନ୍ୟାସରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ତାର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଦେଇ ଯାହା କହିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନି, ତାହା ଔପନ୍ୟାସିକର ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନିତ ହୁଏ । ପୂର୍ବାପର ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରି ଔପନ୍ୟାସିକ ବୁଝାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ; କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ସବୁବେଳେ ନେପଥ୍ୟରେ ରହିଥାଏ । ଯାହା କିଛି କହିବାର ଥାଏ, ସେସବୁ ଚରିତ୍ରମାନେ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ କହିଥା'ନ୍ତି ।

ସଂଳାପର କେତୋଟି ସମସ୍ୟା ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - (୧) ଅଭିସରଣ (Progression), ପରିଚୟ ସ୍ଥାପନା (Exposition), ଔଚିତ୍ୟ (Plausibility) କାବ୍ୟିକ ନାଟକର ସମସ୍ୟା, ଚାଳନା ଶକ୍ତି (Tempo) । ପ୍ରଥମ ସମସ୍ୟା ହେଲା 'ଅଭିସରଣ' ବା ପ୍ରଗତିଶୀଳତା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟରେ ପଙ୍‌କ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ପରିସ୍ଥିତିକୁ କେବଳ ପରିଣତି ଦିଗରେ ନେଇଯାଏ ନାହିଁ; ଅଧିକନ୍ତୁ ଆଗାମୀ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ସମସ୍ୟା ହେଉଛି 'ପରିଚୟ ସ୍ଥାପନା' । ପଟ୍ଟଭୂମି ସଙ୍ଗରେ ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ଘଟଣାରୁ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ଉତ୍ପତ୍ତି ଓ କ୍ରମପରିଣତି, ସେଇ ଘଟଣା ସହିତ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକକୁ ପରିଚିତ କରାଇବା । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଟି ଔପନ୍ୟାସିକ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟରେ କରିଥାଏ । ସିଧାସଳଖ ବିବରଣୀ ଦେଇ ହେଉ କିମ୍ବା flash back ମାଧ୍ୟମରେ ହେଉ; କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯାହା କିଛି କରିବ, ତାହା ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏବଂ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ କାହାଣୀ କୌତୂହଳ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖି, ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ସଙ୍ଗତି ଓ ଔଚିତ୍ୟ ବଜାୟ ରଖି ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ସମ୍ପାଦନ କରିଥାଏ । ତୃତୀୟ ସମସ୍ୟା ହେଲା 'ଔଚିତ୍ୟ' । ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ସାର୍ଥକତା ତା'ର ନାଟକୀୟ ପରିସ୍ଥିତିର ଉପସ୍ଥାପନା ଓ କ୍ରମବିକାଶର ସାଫଲ୍ୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ସଂଳାପର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଭାବ ଓ ଭାବନାସମ୍ପନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ସୁସଂହତ ରୂପାୟନ ସହିତ କାହାଣୀ ବା ଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତି ସାଧନ ।

ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ ପାତ୍ରୋନ୍ମୁଖୀ ହେବା ଉଚିତ । ସଂଳାପର ଚତୁର୍ଥ ସମସ୍ୟା ସ୍ୱାଭାବିକ ବନାମ କାବ୍ୟିକ ନାଟକ ବା 'ପୋଏଟିକ୍ ଡ୍ରାମାର ସମସ୍ୟାର କଥା । ଭାବଗତ ଏବଂ ଚରିତ୍ରଗତ ଔଚିତ୍ୟର ଦାବିଟି ପ୍ରସାରିତ କରିଦେଲେ ଅର୍ଥାତ୍ ସାର୍ବଭୌମ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଚାହିଦା ତୋଳି ରଖିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଭାବଭାଷାରେ, ଆଚାର ଆଚରଣରେ ସମସ୍ତ ବିଷୟରେ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଦାବି ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଉଠେ । ଏହାର ପରିଣାମ ହେଉଛି ଗଦ୍ୟ ନାଟକ; କିନ୍ତୁ କବିତ୍ୱ କହିଲେ କଳ୍ପନା କାରୁକାର୍ଯ୍ୟକୁ ବୁଝାଏ । ଯେତେବେଳେ ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଦାବି ଉତ୍କଟ ହୋଇ ଦେଖାଯାଇ ନ ଥିଲା, ସେତେବେଳେ ପଦ୍ୟବନ୍ଧ ବା କବିତ୍ୱମୟ ନାଟକ ସମାଦୃତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଜି ବାସ୍ତବତା ଓ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଚାହିଦାର ମୂଲ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ବଢ଼ିଯାଇଛି । ଏହି ଚାହିଦା ସହିତ ଆମର ଔଚିତ୍ୟବୋଧ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ରଚନା ଗଦ୍ୟ ନାଟକ ହେଉ ବା କାବ୍ୟିକ ନାଟକ ହେଉ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଉଣାଅଧିକେ ସଂକେତାଶ୍ରୟୀ ଏବଂ ସେଥିରେ କମ୍ ବେଶି କାବ୍ୟିକତାର ସ୍ଫୁରଣ ରହିବ । ତେବେ ଗଦ୍ୟ ନାଟକରେ ଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ସଂଳାପ ପଦ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସଂଳାପରେ ପଞ୍ଚମ ସମସ୍ୟା ହେଲା ଚାଳନା ଶକ୍ତି ବା ଟେମ୍ପୋ । ନାଟକର ସବୁ ଜାଗାରେ ସମାନ ଧରଣର ଟେମ୍ପୋ ନ ଥାଏ । ଟେମ୍ପୋ ନାଟକକୁ ଗତିମୁଖର କରିଥାଏ । ନାଟକର ଟେମ୍ପୋ ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧିରଖେ । ଅଭିଭୂତ ହୋଇ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଆଗ୍ରହର ସହିତ ଅପେକ୍ଷା କରେ, ତେଣୁ ସଂଳାପର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି ଟେମ୍ପୋ ବା ଚାଳନା ଶକ୍ତି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - (୧) ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, (୨) ଅପବାରିତ, (୩) ଜନାନ୍ତିକେ, (୪) ନେପଥ୍ୟଭାଷଣ, (୫) ଆକାଶଭାଷିତ । ଭାଷା ମଧ୍ୟରେ ବିଶିଷ୍ଟ ବାଗ୍‌ଭଙ୍ଗୀ, ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଆଞ୍ଚଳିକତା, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ପ୍ରୟୋଗ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ସଂଳାପର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପରିସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇଉଠେ । ନାଟକରେ ଭାଷାବୈଚିତ୍ର୍ୟ ରହିଲେ ନାଟକ ସରସ ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଭାଷା ପୁଣି କେବଳ ଚରିତ୍ର ବା ପରିବେଶ ଅନୁଯାୟୀ ହେଲେ ଚଳିବନି, ଯଥାସମ୍ଭବ ଭାଷା ମଧ୍ୟରେ ଆବେଗ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଦରକାର । ନାଟକର ଭାଷା କେବଳ ଭାବପ୍ରକାଶ କରି ନ ଥାଏ, ଏହା ଗତି ସଞ୍ଚାର କରିଥାଏ; ତେଣୁ ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ, ବାକ୍ୟବିନ୍ୟାସ, ବିଭିନ୍ନ ବାକ୍ୟର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଯୋଗ ଉପରେ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟସଂଳାପ ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବା ଦରକାର ପୁଣି ନାଟକୀୟ ହେବା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକୀୟତା ପାଇଁ ଭାଷାର ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ କେତେବେଳେ ଅତର୍କିତ,

କେତେବେଳେ ଅତିଶୟିତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ପୁନରାବୃତ୍ତ ଏବଂ କେତେବେଳେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ହେଲା ବାକ୍ୟର ହ୍ରସ୍ୱତା ଏବଂ କ୍ଷିପ୍ରତା । ଯଦି ସଂଳାପର ବାକ୍ୟ ଦୀର୍ଘ-ଜଟିଳ ହେବ, ତେବେ ଉଚ୍ଚାରଣରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଅସମାପିକା କ୍ରିୟା ଅଥବା ସଂଯୋଜକ ଅବ୍ୟୟର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ରହିଲେ ନାଟକର ଗତି କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବାକ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଗତି ଓ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଂଳାପର ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁକୂଳ ଘଟଣା-ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ସମାଜକୁ ଶୁଣାଇଥାଏ ।

ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ

ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଗଠନ କଳାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଐକ୍ୟବିଧି । ଏହା ପୁଣି ତିନି ପ୍ରକାର ଯଥା ; (୧) ଘଟଣାର ଐକ୍ୟ (Unity of action) (୨) ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ (Unity of place) (୩) କାଳର ଐକ୍ୟ (Unity of time) । ଏହି ଐକ୍ୟବିଧି ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଅମଳରୁ ଗଢ଼ି ଆସିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏବଂ ସମସାମୟିକ ଦାର୍ଶନିକ ଗଣବିଷୟ ଐକ୍ୟ ଏବଂ କାଳ ଐକ୍ୟ ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ନାଟକକୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରିଥାଏ ।

ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ଉପରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନିଜର ସୁଚିନ୍ତିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ଏକକତ୍ୱ ଆବଶ୍ୟକ । ଏକକତ୍ୱ କହିଲେ ନାୟକର ଏକକତ୍ୱକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ନାନା ଘଟଣା ଘଟିଥାଏ । କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ସହିତ ଅନ୍ୟଟିର ହୁଏତ ସଂଯୋଗ ନ ଥାଇପାରେ; ତେଣୁ ସବୁ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ଏକତ୍ର କଲେ ଯେ ଘଟଣା ଐକ୍ୟ ହେବ, ତା' ନୁହେଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣା ପରସ୍ପରସାପେକ୍ଷ ନୁହେଁ, ସେସବୁର ସଂଯୋଗରେ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣାର ସମବାୟରେ ଐକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ - ଘଟଣାର ଏକମୁଖୀ କ୍ରମପରିଣତି ଘଟିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ, ସେସବୁର ଏକତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଐକ୍ୟହାନି ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣା କୌଣସି ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣାର କୌଣସିଠାରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟହୀନ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟକରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଏକକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ କାହାଣୀର ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ତେଣୁ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ କହିଲେ ସେ ଏଇ ଜାତୀୟ ଏକକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକ କାହାଣୀ କଥାହିଁ କହିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏକାଧିକ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରି ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ରକ୍ଷା କରାଯାଇପାରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ 'କାଳଗତ ଐକ୍ୟ'ରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ମହାକାବ୍ୟର କାଳବ୍ୟାପ୍ତି ସୀମାହୀନ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ଚବିଶ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ବା ସୂର୍ଯ୍ୟର ଏକ ଆବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ । କେହି କେହି ଏହାକୁ ୧୨ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ Single revolution of the sunକୁ ସିଙ୍ଗଲ ଡେ (Single day) ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଚାର କଲେ ପ୍ରଥମେ ଗିରାଲଡ଼ି ସିଣ୍ଟଓ । ୧୫୪୮ରେ Robertelli ଏହି Single revolution of sunକୁ ବାର ଘଣ୍ଟାରେ ସୀମିତ କଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ରାତ୍ରିରେ ମଣିଷ ବିଶ୍ରାମ ନେଇଥାଏ । ତା'ର କ୍ରିୟାକଳାପ ୧୨ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତ ହେଉଛି - "In a play one cannot represent an action with a number of parts going on simultaneously, one is limited to the part on the stage and connected with the actors." ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ସମୟରେ ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୟ ସମ୍ଭାବନା ନୁହେଁ । ମଞ୍ଚର ସୀମାରେଖା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ହେବ ।

ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ Maggi ତାଙ୍କର ପୁସ୍ତକରେ ପ୍ରଥମ ୧୫୫୦ରେ ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ କଳାଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ କହିଛନ୍ତି - ଏକମାସର ଘଟଣାକୁ ତିନିଘଣ୍ଟାରେ ଅଭିନୟ କରି ଦେଖାଇଦେଲେ ତାହା ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟ ହେବ । ଯଦି କୌଣସି ଦୂତକୁ ମିଶର ପଠାଯାଏ ଏବଂ ସେ ଯଦି ଦୁଇଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ଫେରିଆସେ ତାହେଲେ ବ୍ୟାପାରଟି ନିଶ୍ଚୟ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇଉଠିବ; ତେଣୁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଯେତେ ସମୟ ଆବଶ୍ୟକ, ଏଇ ମାତ୍ରାଟି ତା'ର ପାଖାପାଖି ରଖିଦେଲେ ଆଉ ସନ୍ଦେହ ରହିବନି । ସ୍ପିନରଗାନଙ୍କ ମତରେ - "The closer action and representation coincide, the clear becomes the necessity of a limitation in place as well as in time."

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀକୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଗ୍ରହଣ କରି ନାହାନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଘଟଣା ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ସଂଘଟିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହା ମଧ୍ୟ ବହୁକାଳର ଅପେକ୍ଷା ରଖିଛି । ଉତ୍ତରରାମଚରିତ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର କାଳର ବ୍ୟବଧାନ ୧୨ବର୍ଷ । ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ବ୍ୟତୀତ ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ଐକ୍ୟ ରହିଛି ତାହା ହେଉଛି ରସାନ୍ୱିତ ବା ପ୍ରଭାବାନ୍ୱିତି । ରସଗତ ଐକ୍ୟ ଉପରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଏକକରସ ପ୍ରଧାନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବର୍ଦ୍ଧନ ଲାଗି ଅନ୍ୟ ରସର ଅବତାରଣା ରହିବ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ରସଗତ ଐକ୍ୟ ଯେପରି ଭଙ୍ଗ ନ ହୁଏ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ ।

ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସବୁ ନାଟକରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ମଧ୍ୟ ସୁରକ୍ଷିତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ। ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ପ୍ରତି ଆଦୌ ସଚେତନ ନୁହନ୍ତି କହିଲେ ଚଳେ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (Conflict)

ନାଟକର ପ୍ରାଣ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମନୁଷ୍ୟ, ମନୁଷ୍ୟ ଓ ସମାଜ, ମନୁଷ୍ୟ ଓ ଅଦୃଷ୍ଟ, ଚରିତ୍ର ଚରିତ୍ର, ମନ ମନ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଚେତନସତ୍ତା ସହିତ ଅବଚେତନ ସତ୍ତାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ମାନସିକ ପ୍ରବୃତ୍ତିଗତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ରୂପାୟିତ କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ମିଳନାନ୍ତକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଆଳଙ୍କାରିକମାନଙ୍କ ମତରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ରସାନୁଭୂତିର ପରିପନ୍ଥୀ ବା ଚିତ୍ତବିକ୍ଷେପକ ।

ଆଦର୍ଶ, ସ୍ୱାର୍ଥ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅବତାରଣା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ନିୟତି ବିରୋଧରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ରୂପାୟନ ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର । ତେବେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇଶ୍ରେଣୀର ଯଥା - ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ନାଟକରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ରହିଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାନସିକ ସ୍ତରର ବା ଅନୁଭବ୍ୟର ବିଷୟ । ପ୍ରବୃତ୍ତି ସହ ନିବୃତିର, ସମାଜ ସହ ଚେତନାର, ଆଦର୍ଶ ସହ ବାସ୍ତବତାର ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଚରିତ୍ର-ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ, ପରିସ୍ଥିତି-ପରିସ୍ଥିତିକୁ ନେଇ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ସୁଖାନ୍ତକ ନାଟକରେ ଏହା ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ଦେଖାଯାଏ । ସୁଖାନ୍ତ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାମୟିକ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ଥାୟୀ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ବୁଦ୍ଧିଗତ । ଶିକ୍ଷାର ଦ୍ରୁତପ୍ରସାର, ନାନାମତର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଚାର ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଅଧିକାର ପ୍ରାପ୍ତି ଆଦି ଫଳରେ ମଣିଷର ମନ ସମାଜ ସଚେତନଶୀଳ ଏବଂ ବିଶେଷ ବିଶେଷ ମତାଶ୍ରୟୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସମାଜନୀତି ଓ ଯୌନଚେତନାର ବିରୋଧ, ବିବାହ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଅଧିକାରର ସଂଘାତ, ମାଲିକ ଶ୍ରମିକର ବିବାଦ, ସମାଜତନ୍ତ୍ର ସହ ଧନତନ୍ତ୍ରର ବିରୋଧ, ଯନ୍ତ୍ର ସହିତ ଜୀବନର ସଂଗ୍ରାମ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ଆଧୁନିକ ନାଟକକୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁଖର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘାତ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ନ ପାରେ । ହେଲେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବୃତ୍ତିର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିରୋଧ, ଘଟଣା ସନ୍ନିବେଶର ବୈଷମ୍ୟରେ ସଂଘାତ ବା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ନାନା ଜଟିଳ ଏବଂ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ସଙ୍କଟ ଏବଂ ଆବର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ପାରିଲେ ଦର୍ଶକଚିତ୍ତର କୌତୂହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଫଳରେ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘାତର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଉତ୍କଣ୍ଠା (Suspense)

ନାଟକରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ନ ରହିଲେ ନାଟକ ଉପଭୋଗ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହା ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୁଏ ନାହିଁ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଆଗ୍ରହ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଯେଉଁ ନାଟକରେ ବିସ୍ମୟ ଉତ୍ପାଦନକାରୀ ଶକ୍ତି ଯେତେ ପ୍ରଖର, ସେ ନାଟକ ସେତେ ସଫଳ । ବିସ୍ମୟ ଓ ଉତ୍ତେଜନା ଯୋଗୁଁ ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ ।

ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେଲେ ଦର୍ଶକ କିଛି ଜାଣିଥିବ ଏବଂ କିଛି ଅଜଣା ମଧ୍ୟ ତା'ର ରହିଥିବ । ଏଇ ଅଜଣା ଅଂଶକୁ ନେଇ ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଯେତେ ବିଳମ୍ବିତ କ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ଖେଳାଇପାରିବ, ସେ ସେତିକି ପରିମାଣରେ ନାଟ୍ୟୋତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି କରିପାରିବ । କୌଣସି ଏକ ଅସହାୟ ଲୋକକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆସିଥିବା ଦୁର୍ବୃତ୍ତଟି ଛୁରି ଧରି ବାରମ୍ବାର ଲୋକଟି ପାଖକୁ ଯାଉଥିବ ଏବଂ ଫେରିଆସି ଛୁରିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରୁଥିବ - ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବିକୃତ ଶବ୍ଦ କରୁଥିବ । ଲୋକଟିକୁ ମାରିବାକୁ ଯାଇ ପୁଣି ଛୁରି ଫେରାଇ ଆଣୁଥିବ - ଏଇସବୁ ଘଟଣା ଦର୍ଶକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ ; କାରଣ ସେ ଲୋକଟିକୁ ସତରେ ମାରିବ ନା ନାହିଁ ।

ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧିରଖେ । ଦର୍ଶକ ବୋର୍ ହୁଏ ନାହିଁ । ତା' ଭିତରେ ଆବେଗ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ନାଟକକୁ ଗତିମୁଖର କରିଥାଏ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ନାଟକଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ ।

ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ (Dramatic Irony)

ନାଟକର ଗତିବେଗ ସୃଷ୍ଟିର ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ବା Dramatic Irony ଶ୍ଳେଷ ଅଳଙ୍କାର ଯେପରି ଦ୍ୱି-ଅର୍ଥବୋଧକ, ସେହିପରି ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣା ଏବଂ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ କୌଶଳକ୍ରମେ ଦ୍ୱି-ଅର୍ଥ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଯେଉଁଠାରେ ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ଘଟେ ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉଭୟ କୌତୁକ ଏବଂ ବେଦନା ଜାତ କରାଇଥାଏ । କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଉଭୟରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ସଫଳ ରୂପାନ୍ତର ଦେଖାଯାଏ ।

ଶ୍ଳେଷରୁ ଉତ୍ସାରିତ ହାସ୍ୟର ମୂଳରେ ଅଛି ଆକସ୍ମିକ ଗୌରବବୋଧ । ଏଇ ଗୌରବବୋଧ ମଧ୍ୟରୁ ହାସ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଏକ ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ, ଏହାର ବେଦନାକୁ ଗଭୀର ଏବଂ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କରିଥାଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ Ironyର ପ୍ରଚୁର ବ୍ୟବହାର ଯୋଗୁଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ

ବିଷାଦବୋଧ ଏବଂ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଅଥେଲୋ ନାଟକରେ ଅଥେଲୋ ଯେତେବେଳେ ଡେସଡ଼ିମନାଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆସିଛି, ସେତେବେଳେ ସରଳା ପତିପ୍ରାଣ ଡେସଡ଼ିମନା ସ୍ୱାମୀକୁ କହୁଛି - 'Will you come to bed, my lord ?' ଏଇ କଥା ମଧ୍ୟରେ ରହିଅଛି ଏକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଆଇରନି ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅନୁଭୂତି ଓ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତତା ଉପରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ସମ୍ପର୍କ ରୂପାୟନ ନିର୍ଭର କରେ । ଚରିତ୍ରର ଉକ୍ତିପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି ଅର୍ଥ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ସକ୍ଷମ ହେଲେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଫଳବତୀ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଘଟଣା ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥଟି ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ ।

ଆକସ୍ମିକତା (Unexpectedness)

ନାଟକର ଗତିରେ ଆକସ୍ମିକତାର ଭୂମିକାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକର ମନ ସାଧାରଣତଃ ସାଧାରଣ ଘଟଣାର ଏକପ୍ରକାର ଅସାଧାରଣ ଉପସ୍ଥାପନା ପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଥାଏ । ରହସ୍ୟ, ରୋମାଞ୍ଚ, ଉତ୍ତେଜନା ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସନ୍ନିବେଶରେ ଆକସ୍ମିକତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଗତିବେଗ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇଥାଏ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସାଧାରଣତଃ ଗୋଟିଏ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥାଏ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ଅପ୍ରକାଶିତ ରହିଥାଏ । ସେହି ଅନୁଦ୍‌ଘାଟିତ ଦିଗ ଦେଇ କୌଶଳର ସହିତ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଆସିଥାଏ ଏବଂ ଯାଇଥାଏ । ଏଇ ଆଗମନ ନିର୍ଗମନ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପୂର୍ବରୁ ଅଜଣା ଥିଲେ ଆକସ୍ମିକତା ସେଠାରେ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ଉତ୍ସାହୀ ଏବଂ କୌତୂହଳୀ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ତା'ପରେ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ଦୃଶ୍ୟର ଅନୁକୂଳତା ଏବଂ ପ୍ରତିକୂଳତା ମଧ୍ୟ ଏଇ ଆଗମନ-ନିଗମନ ଦ୍ୱାରା ଘଟିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ସୈନିକ ଯଦି ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ହୁଙ୍କାର ଦେଇ ପ୍ରବେଶ କରେ ତାହେଲେ ତାହା ନାଟକରେ ଗତିବେଗ ସଞ୍ଚରିତ କରିଥାଏ । ଏଠାରେ ଆଗମନ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟର ଅନୁକୂଳ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟତ୍ର ଗୋଟିଏ ଯୁଦ୍ଧ ଦୃଶ୍ୟରେ ଯେଉଁଠି ସବୁପ୍ରକାର କୋଳାହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ଭରି ରହିଛି ସେଠାରେ ହଠାତ୍ ଜଣେ ନାରୀ ଶାନ୍ତିର ପତାକା ଧରି ଦ୍ରୁତଗତିରେ ପ୍ରବେଶ କରେ, ସବୁ କୋଳାହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ହଠାତ୍ ନୀରବ ହୋଇଯାଏ । ଏଠାରେ ଆଗମନ ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରତିକୂଳ । ମରୁଭୂମି ଦୃଶ୍ୟରେ ଜଣେ ଲୋକ ତୃଷାରେ କାତର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ହଠାତ୍ ଜଣେ ଜଳପାତ୍ର ନେଇ ପ୍ରବେଶ କଲେ । ଲୋକଟିର ପ୍ରବେଶ ଦୃଶ୍ୟରସର ପ୍ରତିକୂଳ ହୋଇଥାଏ । ଏହିପରି ଭାବରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟର ରସରେ ଦର୍ଶକର ମନ ଅଭିଭୂତ ହୋଇଉଠିଲେ, ନାଟ୍ୟକାର ହୁଏତ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ସ୍ୱଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ରର ଆକସ୍ମିକ ଆଗମନ ଘଟାଇ ରସର ପ୍ରବାହକୁ ବେଗବାନ୍ ଓ ଘନୀଭୂତ କରି

ତୋଳିଥା'ନ୍ତି ଅଥବା ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ବିଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ରର ଅପସାରଣ କରି ବିରୋଧୀ ରସର ପ୍ରତିଘାତ ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟରସର ପ୍ରବାହକୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ଓ ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ତୋଳିଥା'ନ୍ତି । (ନାଟକେର କଥା ପୃ. ୭-୮)

ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ଆକସ୍ମିକ ଭାବେ ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ଓ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ନାଟକର ଗତିବେଗ ବଢ଼ିଯାଇଥାଏ । ସେଠାରେ ନାଟକୀୟ ଆକସ୍ମିକତା ଗୋଟିଏ ନୂଆ ନାଟ୍ୟପଦ୍ଧତି ଅବଲମ୍ବନ କରି ଗଢ଼ିଉଠେ ।

ଗତିବେଗ (Action)

ଜୀବନ ଯେତେବେଳ ଗତିଶୀଳ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ତାହା ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ନାଟକରେ । ଦର୍ଶକଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ଏବଂ କୌତୂହଳକୁ ଧରିରଖିବା ହେଉଛି ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଯେଉଁ ଗତିଶୀଳ ଦୃଶ୍ୟ ଚିତ୍ତକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରେ, ତାହାହିଁ ଆନନ୍ଦ । କେବଳ ଗତିରେ ଆନନ୍ଦ ନ ଥାଏ । ଏହି ଗତି ଯେତେବେଳେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ରୂପାନ୍ତର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଘଟେ, ସେତେବେଳେ ଆନନ୍ଦ ଜାତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଯେତେବେଳେ ସମସ୍ତ ପ୍ରତିଯୋଗୀ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଦୌଡ଼ନ୍ତି, ତାହା ଆମ ଭିତରେ କୌଣସି ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ଆଣେ ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ଫଳାଫଳ ଅନିଶ୍ଚିତ ଏବଂ ପ୍ରତିଯୋଗୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଏ ଆଗରେ ତ କିଏ ପଛରେ, ସେତେବେଳେ ଆମର ହୃଦୟ ବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଏଇ ଗତିହିଁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟସନ୍ଧାନୀ ।

ନାଟକରେ action ଅର୍ଥାତ୍ କେବଳ movement ଅଥବା ଅପ୍ରୀତି ରହିଲେ ଚଳିବନି । ଅବସ୍ଥାନ୍ତର ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳତା ଥିବାତ ଆବଶ୍ୟକ । ସ୍ଲେଗଲଙ୍କ ମତରେ - Action is the true enjoyment of life, may life itself. ଗତିବେଗର ଧାରାକୁ ଉପଯୁକ୍ତଭାବେ କାର୍ଯ୍ୟ କରାଇବାର ଦାୟିତ୍ୱ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର । ପ୍ରାଚ୍ୟ ମତରେ ନାଟ୍ୟଗତିକୁ ୫ଟି ସନ୍ଧିରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯଥା - ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ, ନିର୍ବହଣ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ ଗତିବେଗକୁ ୪/୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - Introduction, rise, climax, fall ଏବଂ catastrophe । କିନ୍ତୁ ସମାଲୋଚକ ଲାସନ ଏହାକୁ ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟକର ଗତି ପ୍ରଥମତଃ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଆଗମନ-ନିର୍ଗମନ ଓ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ମାଧ୍ୟମରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ଯଦି କେବଳ ଠିଆ ହେବା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ରହେ, ତାହା ବିରକ୍ତିକର ଲାଗେ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ତାକୁ ଯିବାଆସିବା ସହିତ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ବିଶେଷକରି ହାତ, ମୁଖ, ଚକ୍ଷୁ, ଭ୍ରୂ ଆଦିର ସଞ୍ଚାଳନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଗତି ନୁହେଁ, ଏହା ସହିତ ବାଚିକ ଗତି ମଧ୍ୟ ନାଟକ ପାଇଁ

ପ୍ରୟୋଜନ, ତେଣୁ ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର ପରିସ୍ଥିତି ଅନୁସାରେ, ଉଚ୍ଚ ନୀଚ, କର୍କଶ, ମଧୁର ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶନ ଓ ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ମଧ୍ୟଦେଇ ନାଟକର ଗତିବେଗ ମନୁଷ୍ୟର ଅନ୍ତରରେ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଆକ୍‌ସନ ଅଙ୍ଗ ଓ ବାକ୍ୟ ସଞ୍ଚାଳନ ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଉଦ୍‌ଭବ ହୋଇ ନ ଥାଏ, ଅଧିକନ୍ତୁ ଏହା ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ମଧ୍ୟ ରୂପ ନେଇଥାଏ, ଅତିରିକ୍ତ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଖାଲି ବିରକ୍ତିକର ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହା ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଗତିବେଗକୁ ବ୍ୟାହତ କରିଥାଏ । ସେହିପରି ବାକ୍ୟ ସଞ୍ଚାଳନ ଯେତେବେଳେ ଅତିଶୟୋକ୍ତି, ଚିତ୍କାର କିମ୍ବା ସ୍ୱରର କସରତ୍‌ରୁ ପରିଣତ ହୁଏ, ତାହା ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇଉଠେ ।

ନାଟକର ଗତି ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଦୃଶ୍ୟ-ଅଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଗତି ସମସାମୟିକ ଭାବେ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଗଲେ ହେଁ, ଦର୍ଶକର ମନରେ କିନ୍ତୁ ଏଇ ଗତି ବେଶ ସତେଜ ଥାଏ । ତେଣୁ ଗତିର ଅସଲ ସ୍ଥାନ ହେଲା ମନୋଜଗତ । ସବୁ ନାଟକର ଗତି ମଧ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାର ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ପ୍ରକାର ଗତି ଦେଖାଯାଏ, ସାଙ୍କେତିକ ବା ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ସେହି ଧରଣର ଗତିବେଗ ଦେଖାଯାଏନି । ନାଟକର ଗତିବେଗ ସମ୍ପର୍କରେ Theatre of stage Vol. I, 267 ପୃଷ୍ଠାରେ କୁହାଯାଇଛି - "In a word, dramatic action is the movement from one mental or emotional state to another and no play, however quiet, however lyrical, can exist without it." ସୁତରାଂ ନାଟକ ପାଇଁ ଗତିବେଗ ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ, ଯାହାର ବ୍ୟତିରେକେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବା ଅସମ୍ଭବ ।

ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି

ଭରତ ଆଦି ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ କଥାବସ୍ତୁରେ ପାଞ୍ଚଟି ଅନ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସମାବେଶ ଘଟାଇଛନ୍ତି, ଯାହାକୁ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରୟୋଜନ ବା ବସ୍ତୁର ଫଳକୁ ଅର୍ଥ କୁହାଯାଏ । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ସେହି ତତ୍ତ୍ୱ ସହିତ ଜଡ଼ିତ, ଯାହା ପ୍ରୟୋଜନ ସିଦ୍ଧିର କାରଣ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ବା ଗତିର ପଞ୍ଚଅବସ୍ଥା ସହିତ ସଂଗତି ରଖି ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ପାଞ୍ଚଟି ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ଉଦାହରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି ନାୟକର ପ୍ରୟୋଜନସିଦ୍ଧି ବା ଫଳଲାଭର କାରଣ । ଏହି ନାଟ୍ୟକାହାଣୀକୁ ଗତିଶୀଳ କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଭରତ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ବୀଜ, ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା, ପ୍ରକରୀ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟ ।

ବୀଜ - ଫଳସିଦ୍ଧିର ପ୍ରଥମ ହେତୁ ହେଉଛି ବୀଜ । ପ୍ରଥମେ ଯାହା ଅଳ୍ପ କଥାରେ କୁହାଯାଏ, କିନ୍ତୁ ପରେ ଏହାର ବିସ୍ତୃତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହେଉଛି ବୀଜ । ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ର ରୂପ ଭିତରେ ରୂପ ଧାରଣ କରେ । 'ବେଣୀସଂହାର' ନାଟକରେ ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କ ମୁକ୍ତାକେଶା ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ ବା ଫଳ । ଏହି ଫଳରେ ହେତୁ, ଭୀମଙ୍କ କ୍ରୋଧ ଦ୍ୱାରା

ପରିପୁଷ୍ଟ ଯୁଧିଷ୍ଠିରଙ୍କ ଉତ୍ସାହ ଅଟେ । ଏହା ହେଉଛି ଏ ନାଟକରେ ବୃତ୍ତର ବୀଜ । ବୀଜ ମଧ୍ୟରେ ଫଳଲାଭର ଅଙ୍କୁର ଉଙ୍କି ମାରିଥାଏ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ଉତ୍ପତ୍ତି ଘଟିଥାଏ । ବୀଜ ଯେତେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଏକ ମହାଦ୍ରୁମରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିନ୍ଦୁ - ଯାହା ପ୍ରଧାନ କଥାବସ୍ତୁର ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଅଙ୍ଗ, ତାହା ହେଉଛି ବିନ୍ଦୁ । ଯେପରି ତୈଳବିନ୍ଦୁ ପାଣି ଉପରେ ଖେଳିଯାଏ, ସେହିପରି ଏହି ବିନ୍ଦୁ ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରିଥାଏ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଉଥିବା କଥାପ୍ରବାହକୁ ବିନ୍ଦୁ ପୁନର୍ବାର ସଂଯୁକ୍ତ କରିଥାଏ ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇଥାଏ । ଯଦି କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସିଠାରେ ବିଶୃଙ୍ଖଳା ଦେଖାଦିଏ, ତେବେ ସେଥିରେ ଶୃଙ୍ଖଳା ଆଣିବା ପାଇଁ ବିନ୍ଦୁ ରଖାଯାଏ । ଘଟଣାସ୍ଥଳରେ ଅନେକ ବିନ୍ଦୁର ଅବତାରଣା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ପତାକା - ନାଟକର ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଭାବେ ମୂଳ ବିଷୟକୁ ବା ମୂଳ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଗେଇନେବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ ତାକୁ 'ପତାକା' କୁହାଯାଏ । 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶାକୁନ୍ତଳମ୍'ରେ ବିଦୂଷକ ଏବଂ 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକର ମାୟା ଚରିତ୍ର ଏହି ଧରଣର । ପତାକା ହେଉଛି ମୂଳ ବୃତ୍ତର କୌଣସି ଛୋଟବଡ଼ ଘଟଣାର ସଂଯୋଜନ ।

ପ୍ରକରୀ - ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟସିଦ୍ଧି ପଥକୁ ସୁଗମ କରିବାରେ ଯେଉଁ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଘଟଣା ଯୋଡ଼ା ଯାଇଥାଏ, ସେହି କାର୍ଯ୍ୟର ନାମ ପ୍ରକରୀ । ସଂଯୋଜିତ ଘଟଣାଟି ବହୁଦୂର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇପାରିଲେ ତାକୁ ପତାକା ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଅଂଶରେ ସୀମିତ ରହିଲେ ତାହାକୁ ପ୍ରକରୀ କୁହାଯାଏ । ନାଟକର କ୍ଷୁଦ୍ରଅଂଶ ବା ଘଟଣା ଯାହା ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ମୂଳ ଘଟଣା ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଗେଇବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ, ତାକୁ ପ୍ରକରୀ କୁହାଯାଏ । ଅଭିଯାନ ନାଟକର ଗୁଡ଼ିଆ-ଗୁଡ଼ିଆଣୀ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ହେଉଛି ଏହାର ଉଦାହରଣ ।

କାର୍ଯ୍ୟ - ନାଟକର ଅସଲ ବିଷୟ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ଯାହାଯୋଗୁଁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଯାହାର ସମାଧାନରେ ନାଟକର ଶେଷ ତାହା ହେଉଛି 'କାର୍ଯ୍ୟ' । ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନପାଇଁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ଚେଷ୍ଟା ହିଁ କାର୍ଯ୍ୟ । 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକରେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଏବଂ ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କ ବିବାହ ସଂପାଦନ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ରାମଚରିତରେ ରାବଣବଧ, ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନ ଏବଂ ରତ୍ନାବଳୀର ମିଳନ କରାଇବା ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ ।

ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିକୁ ଉପାୟ ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ପାଞ୍ଚ ଉପାୟ ମଧ୍ୟରେ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ବୀଜ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟ, ଯାହା ଅଚେତନ । ତିନୋଟି ହେଉଛି ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା ଓ ପ୍ରକରୀ ଯାହା ଚେତନ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ହେଉଛି ଉପାୟ ମାତ୍ର । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ଫଳ ଅର୍ଥାତ୍ ମୁଖ୍ୟ ସାଧ୍ୟ ହେଉଛି ଉପାୟ । ବୀଜ ନାଟକୀୟ ଇତିବୃତ୍ତର ଉପାୟ । ଆମୁଖରେ ନଟ ବୀଜଭୁକ୍ତ

ଉକ୍ତିକୁ ପ୍ରକଟ କରିଥାଏ । ପଛରେ କୌଣସି ମୁଖପାତ୍ର ଏହାକୁ ଦୋହରାଇଥାଏ । ଯଦି କୌଣସି ପାତ୍ରର କାର୍ଯ୍ୟ ନ ଥାଏ ତାକୁ ଅଚେତନ ଧରାଯାଇଥାଏ । ବୀଜ ମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ଫଳ ଅମୁଖ୍ୟ । ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା ଓ ପ୍ରକରୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବିଚିନ୍ତି ସଂଯୋଜନ କରିଥାଏ । ଏଣୁ ଏହା ଚେତନ ପରିସରଭୁକ୍ତ । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ସ୍ୱରୂପକୁ ଏହିପରି ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କରାଯାଇପାରେ - ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିରେ 'ଅର୍ଥ' ଶବ୍ଦର ଅଭିପ୍ରାୟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକୀୟ ଏବଂ 'ପ୍ରକୃତି' ଶବ୍ଦର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ପ୍ରକାର ବା ଉପାୟ ।

ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା

କଥାବସ୍ତୁରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ଏବଂ ଅବସ୍ଥା ଦୁଇଟିଯାକ ରହିଥାଏ । ଦୁଇଟିର ଭେଦ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧିର ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅବସ୍ଥା ନିରୂପଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନାଟକର କୌଣସି କାମନା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କିମ୍ବା କାର୍ଯ୍ୟସିଦ୍ଧିକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ପ୍ରଣୟିନୀ ଲାଭ, ବିପକ୍ଷର ପରାଜୟ, କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟସାଧନ ହେଉଛି ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ପରିସରଭୁକ୍ତ ।

ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତର ପୂର୍ଣ୍ଣବିକାଶ ପାଇଁ ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହି ଅବସ୍ଥା ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇଥାଏ । ମଣିଷ ଜୀବନ ହେଉଛି ସଂଘର୍ଷମୟ ଏବଂ ଏହି ସଂଘର୍ଷରୁ ଗତି ଆସେ । ଏଣୁ ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତରେ ଏହାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ଏହି ଗତିକୁ ସୂଚିତ କରିଥାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ ସାଧକର ବ୍ୟାପାର ପରିସରଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

ଏହି ଅବସ୍ଥା ନାଟକ ବିଚିତ୍ର ଭାବ ତଥା ଘଟଣାଦ୍ୱାରା ସମୃଦ୍ଧ କରିଥାଏ । ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀଗଣ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପାଞ୍ଚ ଭାଗରେ ବାଣ୍ଟିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ, ଚରମସୀମା, ଉତ୍ତାର ବା ନିଗତି, ଅନ୍ତ ବା ସମାପ୍ତି । ଆରମ୍ଭରେ ବିରୋଧ ଉତ୍ପନ୍ନ କରୁଥିବା କିଛି ଘଟଣାର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ବିକାଶରେ ବିରୋଧ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷର ବୃଦ୍ଧି ଘଟିଥାଏ । ଚରମସୀମାରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷର ଜୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଉତ୍ତାରରେ ବିଜୟୀ ପକ୍ଷର ବିଜୟ ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ । ଅନ୍ତ ବା ସମାପ୍ତିର ଉଠିଥିବା ସଂଘର୍ଷର ଅନ୍ତ ଘଟିଥାଏ ।

ଭରତ ବସ୍ତୁ ପାଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଆରମ୍ଭ, ପ୍ରଯତ୍ନ, ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳାଗମ । ଭରତଙ୍କୁ ଶାରଦାତନୟ, ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ପ୍ରଭୃତି ଆଳଙ୍କାରିକ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ।

ଆରମ୍ଭ - ମୁଖ୍ୟ ଫଳ ଲାଭ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଇଚ୍ଛା ବଳବତୀ ହୁଏ, ତାକୁ ଆରମ୍ଭ କୁହାଯାଏ । ଯେକୌଣସି ଫଳଲାଭ ପୂର୍ବରୁ ନାୟକ ଭିତରେ ଉତ୍ସୁକତା ଦେଖା ଦେଇଥାଏ । ଏହି ଉତ୍ସୁକତା ହିଁ ଆରମ୍ଭ । ଏହି ଉତ୍ସୁକତାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ନାୟକ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମଧ

କରିପାରେ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ରତ୍ନାବଳୀକୁ ଉଦୟନର ଅନ୍ତଃପୁର ମଧ୍ୟରେ ରଖିବାରେ ମନ୍ତ୍ରୀ ଯୌଗନ୍ଧରାୟଣର ଉତ୍କଣ୍ଠା ଉଦୟନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟାରମ୍ଭର ସୂଚନା ଅଟେ । ମନ୍ତ୍ରୀର ଉକ୍ତିରେ ଉଦୟନ-ରତ୍ନାବଳୀଙ୍କ ମିଳନ ଫଳ ପ୍ରାପ୍ତି ଉତ୍ସୁକତାର ପ୍ରକଟ କରୁଛି ।

ପ୍ରଯତ୍ନ - ଯଦି ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନ ହେଲା, ତେବେ ଏହାକୁ ପାଇବାପାଇଁ ଯେଉଁ ସତ୍ୱର କାର୍ଯ୍ୟ ବା ଦୌଡ଼ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୁଏ, ତାକୁ ପ୍ରଯତ୍ନ କହନ୍ତି । ଏ ଅବସ୍ଥାରେ ନାୟକ-ନାୟିକା ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ଅଭୀଷ୍ଟ ବସ୍ତୁ ଲାଭ କରିବାପାଇଁ ଯତ୍ନଶୀଳ ହୁଅନ୍ତି । ରତ୍ନାବଳୀରେ ନାୟିକା ସାଗରିକା ଉଦୟନଙ୍କୁ ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିବସିଛି । ଏଇଠୁ ପ୍ରଯତ୍ନର ସୂଚନା ମିଳୁଛି ।

ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା - ଯେଉଁଠି ପ୍ରାପ୍ତିର ଆଶା, ଉପାୟ ତଥା ବିଘ୍ନର ଆଶଙ୍କାରେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଥାଏ, ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ବିଷୟରେ କୌଣସି ନିଶ୍ଚୟ ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ, ଏପରି ଅବସ୍ଥାକୁ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା କୁହାଯାଏ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକର ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଏହାର ଉଦାହରଣ ରହିଛି ।

ନିୟତାପ୍ତି - ଯେତେବେଳେ ବିଘ୍ନ ଅଭାବରୁ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ, ସେହି ଅବସ୍ଥାକୁ ନିୟତାପ୍ତି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶାରେ ନାୟକ ମନରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନେଇ ସନ୍ଦେହ ରହିଥାଏ, କୌଣସି ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ମିଳେ ନାହିଁ, କେବଳ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । କିନ୍ତୁ ନିୟତାପ୍ତିରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ଏକରକମ ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଇଥାଏ । ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ଏଠି ନ ଥାଏ । ବିଦୂଷକ ରତ୍ନାବଳୀର ମୁକ୍ତିର ଉପାୟ ପଚାରିଛନ୍ତି । ରାଜା କହିଛନ୍ତି - ''ବୟସ୍ୟ, ଦେବୀପ୍ରସାଦନଂ ମୁକ୍ତ୍ୱା ନାନ୍ୟମତ୍ରୋପାୟଂ ପଶ୍ୟାମି ।'' ଏଠାରେ ବାସବଦତ୍ତାର ପ୍ରସାଦନ ଭାବନା ଭିତରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ମିଳୁଛି ।

ଫଳାଗମ - ଯେଉଁଠାରେ ସମସ୍ତ ଫଳର ପ୍ରାପ୍ତି ହୁଏ, ସେହି ଅବସ୍ଥାକୁ ଫଳାଗମ ବା ଫଳଯୋଗ କହନ୍ତି । ଏଠି 'ସମସ୍ତ' ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଅଧାଅଧି ଫଳ ଲାଭରେ ଫଳାଗମ ଅବସ୍ଥା ଫଳବତୀ ହୁଏ ନାହିଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନଙ୍କୁ ରତ୍ନାବଳୀ ତଥା ସିଂହାସନପ୍ରାପ୍ତି ହେଉଛି ଫଳାଗମ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ଶେଷରେ ବାଞ୍ଛିତ ଫଳଲାଭ ଅବସ୍ଥାର ନାମ ଫଳାଗମ ।

କାଳିଦାସଙ୍କ 'ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ବା ନାୟକ, ଶକୁନ୍ତଳା ବା ନାୟିକାକୁ ଦେଖିବାକୁ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଏହା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର 'ଆରମ୍ଭ' । ଶକୁନ୍ତଳା ସହିତ ସାକ୍ଷାତ୍ ପାଇଁ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ଅଧିକତର ଆଗ୍ରହକୁ 'ପ୍ରଯତ୍ନ' କୁହାଯାଏ । ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ କ୍ରୋଧ ପ୍ରଶମିତ ହେବା ପରେ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ପୁନର୍ମିଳନର ସମ୍ଭାବନା ଉଦୟ ହୋଇଛି, ଏହା ହେଉଛି 'ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା' । ମୁଦ୍ରିକା ଦେଖିଲା ପରେ ନାୟକର ମନରେ ଅଭିଜ୍ଞାନ ଉଦୟ ହୋଇଛି । ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଭିତରେ ଶକୁନ୍ତଳା ସହିତ ମିଳିତ

ହେବାର ଆଶା ବଳବତ୍ତର ହୋଇଉଠିଛି । ଏହା ହେଉଛି 'ନିୟତାପ୍ତି' । ଶେଷରେ 'ଫଳାଗମ'ରେ ନାଟକର ଶେଷ ହୋଇଛି ।

ପଞ୍ଚସନ୍ଧି

ନାଟ୍ୟର ଶରୀର ବା ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଭରତ 'ଇତିବୃତ୍ତ'ର ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଇ ଶରୀର ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଯେପରି ଭାବେ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅବସ୍ଥାରେ ଭାଗ କରାଯାଇଛି, ସେହିପରି ପାଞ୍ଚଟି ସନ୍ଧିର ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ସନ୍ଧିର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ମିଳନ ବା ସଂଯୋଗ । ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି, ଅବସ୍ଥା ସହିତ ପାଞ୍ଚ ସନ୍ଧି ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଇତିବୃତ୍ତ ହେଉଛି କାବ୍ୟର ଶରୀର । ପଞ୍ଚସନ୍ଧି ହେଉଛି ଏହାର ପାଞ୍ଚଟି ବିଭାଗ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ସହିତ ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥାର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଲେ ସନ୍ଧି ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ପାଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ପାଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ସହିତ ସମନ୍ୱିତ ହୋଇ କ୍ରମେ ପଞ୍ଚସନ୍ଧିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଢଙ୍ଗରେ ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ସନ୍ଧିର ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସେ ବହୁ ସୁଲଭ ଏବଂ ଦୁର୍ଲଭ ରୂପକର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଏକ ବିଶେଷ ପରିଣାମକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ କ୍ରମବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି କ୍ରମବିକାଶର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସ୍ତର ହେଉଛି ସନ୍ଧି । ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ଫଳ ଲାଭ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଗତିଶୀଳ କ୍ରିୟା ସଂପାଦିତ ହୋଇଥାଏ, ତାର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସ୍ତର ହେଉଛି 'ସନ୍ଧି' । ଅବସ୍ଥା ଏବଂ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ମଧୁର ସମନ୍ୱୟରେ ସନ୍ଧି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ; ଯଥା -

ଆରମ୍ଭ	+	ବୀଜ	=	ମୁଖ୍ୟସନ୍ଧି
ପ୍ରଯତ୍ନ	+	ବିନ୍ଦୁ	=	ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି
ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା	+	ପତାକା	=	ଗର୍ଭ ସନ୍ଧି
ନିୟତାପ୍ତି	+	ପ୍ରକରୀ	=	ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି
ଫଳାଗମ	+	କାର୍ଯ୍ୟ	=	ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି

ସନ୍ଧି ପାଞ୍ଚ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ, ନିର୍ବହଣ ବା ଉପସଂହାର ବା ଉପସଂହୃତି । ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି, ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ଏବଂ ପଞ୍ଚ ସନ୍ଧି ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧ ରକ୍ଷା କରିଥାନ୍ତି । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଇତିବୃତ୍ତରେ ପାଞ୍ଚଟି ସନ୍ଧିର ଉଦାହରଣ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ଯେତେବେଳେ ସେନାପତି ଚାଲିଯାଉଛି, ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମୁଖସନ୍ଧି । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କର ଶେଷଯାଏ ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି । ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କରୁ ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେତେବେଳେ ଗୌତମୀ ଶକୁନ୍ତଳାର ମୁଖ ଉପରୁ ଓଢ଼ଣା ଘୁଞ୍ଚାଇ ଦେଉଛନ୍ତି, ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗର୍ଭ ସନ୍ଧି । ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କର ଅବଶିଷ୍ଟାଂଶ

ଏବଂ ଷଷ୍ଠଅଙ୍କ ହେଉଛି ବିମର୍ଶସନ୍ଧି । ସର୍ବଶେଷରେ ସପ୍ତମ ଅଙ୍କରେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହିଛି ।

ମୁଖ - ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ବିବିଧ ରସର ଉତ୍ପନ୍ନକାରୀ ବୀଜର ଉତ୍ପତ୍ତି ଘଟିଥାଏ । ଏଥିରେ ରୂପକ ବା ନାଟକର ବୀଜର ସୂଚନା ମିଳେ ଏବଂ ଏହି ବୀଜରୁ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ରସର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ ଭିତରୁ ଯେକୌଣସିଟି ହେତୁ ରୂପରେ ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରହସନ, ଭାଣ ଆଦିରେ ହାସ୍ୟଆଦି ରସର ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ରସୋତ୍ପତ୍ତିର ହେତୁ ଭାବେ ବୀଜକୁ ହିଁ ନିଆଯାଇଥାଏ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକର ପୂରା ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ସାଗରିକା ଉଦୟନଙ୍କ ଚିତ୍ର ତିଆରି କରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହେଉଛି ମୁଖସନ୍ଧି । ମୂଳ ଘଟଣାର ବୀଜ ହିଁ ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ଉତ୍‌ଥାପନ କରାଯାଏ । ଏଥିରେ ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କର ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ପ୍ରତ୍ୟାକର୍ଷଣ, ପ୍ରୀତି ଓ ଅନୁରାଗ, ଗୁଣକୀର୍ତ୍ତନ, ମିଳନ ଆଶାରେ ଆନନ୍ଦ, ବିଚ୍ଛେଦ କଳ୍ପନାରେ ଦୁଃଖ, ପୂର୍ବରାଗର ଉତ୍ସାହ ଇତ୍ୟାଦି ପାଇଥାଏ ।

ପ୍ରତିମୁଖ - ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର କିଛିଟା ବିସ୍ତାର, ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥାର ଅବତାରଣା, ଫଳଲାଭର କିଛିଟା ଆଶା ଏବଂ ନିରାଶା, ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ଅଲକ୍ଷ୍ୟ ଏହି ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହି ସନ୍ଧିରେ ବିନ୍ଦୁ ନାମକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପ୍ରଯତ୍ନ ନାମକ ଅବସ୍ଥାର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ବପନ କରାଯାଇଥିବା ବୀଜ, ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ଅଙ୍କୁରିତ ହୋଇଥାଏ । ବୀଜ ଅଙ୍କୁରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହି ସନ୍ଧିରେ କିଛି ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ଦିଏ ନାହିଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନ ଏବଂ ସାଗରିକାଙ୍କ ମିଳନର ବୀଜ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ପୋତାଯାଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଏହି ଘଟଣାର ସୂଚନା ବିଦୂଷକ ପାଇଛି । କିଛି ମାତ୍ରାରେ ଏହା ଏଠି ପ୍ରକଟ ହୋଇଛି । ଚିତ୍ରଫଳକ ବୃତ୍ତାନ୍ତରୁ ବାସବଦତ୍ତା ମଧ୍ୟ କିଛି ଅନୁମାନ କରିପାରିଛି, ତେବେ ସେ ଅନୁମାନ ନିଶ୍ଚିତ ନୁହଁ । ଏଥିପାଇଁ ଏହା ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି । ବେଣୀସଂହାର ନାଟକରେ ଭୀଷ୍ମାଦିଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁରେ ଯୁଧିଷ୍ଠିରଙ୍କ କ୍ରୋଧ 'ଲକ୍ଷ୍ୟ' ହୋଇପଡ଼ିଛି । କିନ୍ତୁ କର୍ଣ୍ଣଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏହା ମଧ୍ୟ 'ଅଲକ୍ଷ୍ୟ' । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି ହୋଇଛି ।

ଗର୍ଭ - ଏଥିରେ ଘଟଣା ଏବଂ ରସ ନାନା ଉତ୍‌ଥାନ୍ ପତନ ମଧ୍ୟଦେଇ ଗତି କରିଥାଏ । ମୂଳ ପ୍ରସଙ୍ଗର ଆବିର୍ଭାବ ଏବଂ ତିରୋଭାବ ହେଉଛି ଏହି ଗର୍ଭସନ୍ଧିର ବିଶେଷତ୍ୱ । ଏଠାରେ ଅନୁକୂଳ ଏବଂ ପ୍ରତିକୂଳ ଅବସ୍ଥାର ସଂଘର୍ଷ ଜାରି ରହିଥାଏ । ନାୟକ-ନାୟିକା କେତେବେଳେ ଆଶାର ନିଶାରେ ଉତ୍‌ଫୁଲ୍ଲିତ ହୋଇଉଠନ୍ତି ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ହା-ହୁତାଶରେ ଘାରିହୁଅନ୍ତି । ଯେତେବେଳେ ବୀଜ ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଯାଏ, ଯାହାର ବାରମ୍ବାର ଅନ୍ୱେଷଣ ଲାଗିରହେ, ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗର୍ଭସନ୍ଧି

ହୁଏ । ଗର୍ଭସନ୍ଧିରେ ପତାକା ନାମକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା ନାମକ ଅବସ୍ଥାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ଏଥିରେ ପତାକା ରହିବାଟା ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଗର୍ଭ ସନ୍ଧିରେ ବୀଜ ବିଶେଷ ରୂପରେ ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ଫଳଲାଭରେ ବିଘ୍ନ ଘଟିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ଏହି ଗର୍ଭରେ ପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଶ୍ଚୟ ନୁହେଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଉଦୟନଙ୍କ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିରେ ବାସବଦତ୍ତା ବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ସାଗରିକାର ଅଭିସରଣ ଉପାୟ ଭିତରେ ନାୟକ ମନରେ ପୁଣି ଆଶା ସଞ୍ଚାର ହୋଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ 'ବାରମ୍ବାର ବିଚ୍ଛେଦ ଏବଂ ପ୍ରାପ୍ତିର ଆଶା' ଗର୍ଭରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିମର୍ଶ - ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିରେ ବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏହାକୁ ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ କହନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ, ଯଦି କ୍ରୋଧ, ବ୍ୟସନ ବା ବିଲୋଭନ ଆଦି କାରଣରୁ ଧନପ୍ରାପ୍ତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ବିଚାର କରାଯାଏ, ଯେଉଁଠି ଗର୍ଭସନ୍ଧିଦ୍ୱାରା ବୀଜକୁ ପ୍ରକଟ କରାଯାଏ, ସେଠାରେ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ହୁଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ଯେତେବେଳେ ମୁଖ୍ୟଫଳର ଉପାୟ ଗର୍ଭସନ୍ଧି ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଉଦ୍‌ଭିନ୍ନ ବା ପ୍ରକଟ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ଶାପ ଆଦି କାରଣରୁ ବିଘ୍ନଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ତାହାକୁ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି କୁହନ୍ତି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ବିମର୍ଶ ଶବ୍ଦକୁ ବିବେଚନ, ବିଚାର ବା ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ବେଣୀସଂହାର ନାଟକରେ ଭୀମ ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନର ରକ୍ତରେ ନିଜକୁ ମଜ୍ଜନ କରି ଆସିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ ।

ନିର୍ବହଣ - ନାଟକରେ ଇତିବୃତ୍ତର ବୀଜ ସହିତ ଯୁକ୍ତ ମୁଖାଦି ସନ୍ଧିରେ ଇତସ୍ତତଃ ହେଉଥିବା ଅର୍ଥ ଯେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ ନିମିତ୍ତ ଏକ ସାଥିରେ ସମନ୍ୱିତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ହୁଏ । ରତ୍ନାବଳୀରେ ସାଗରିକା, ବସୁମତୀ ଆଦିଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟ ମୁଖାଦି ସନ୍ଧିରେ ବିମୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ଏ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟର ସମାହାର ଉଦୟନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକରେ ସପ୍ତମ ଅଙ୍କରେ ଶକୁନ୍ତଳାର ପରିଜ୍ଞାନ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାକୁ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି କୁହାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଣୟ ଫଳ ହେଉଛି ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦୁନିଆରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି । ୟୁନାନ୍‌ରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ରଚିତ ହୋଇ ସେଠାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇ ବହୁ ପ୍ରଶଂସା ଲାଭ କରିଛି । ପ୍ରସିଦ୍ଧ ୟୁନାନୀ ଦାର୍ଶନିକ ତଥା ଆଲୋଚକ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ ପୁସ୍ତକ 'ପୋଏଟିକ୍‌ସ'ରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପରିଭାଷା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି – Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude in language embellished with each kind of

artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper katharsis of purgation of these emotions."

ଜର୍ମାନୀ ଦାର୍ଶନିକ ନିତ୍ସେଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ନାଟକର ମୂଳ ସ୍ୱରୂପ । ଏହି ମୂଳ ସ୍ୱରୂପ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଦୁଇ ବିରୋଧୀ ଭାବର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରଥମଟି ହେଲା - ଦାୟୋନିସିୟସ୍, ଯେ କି କଳ୍ପନା, ଆବେଗ, ଉଦ୍‌ବେଗ, ଲାଳସା ଆଦିର ପ୍ରତୀକ । ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି - ଆପୋଲୋ ଯେ କି ସନ୍ତୋଷ, ଶାଳୀନତା, ମର୍ଯ୍ୟାଦା, ପ୍ରେମ ଆଦିର ପ୍ରତୀକ । ଏହି ଦୁଇ ବିରୋଧୀ ଭାବର ସମନ୍ୱୟରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ।

ଜର୍ମାନ ଦାର୍ଶନିକ ହେଗେଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦୁଇଟି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଧାର୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦୋଷ ବା ଅନୈତିକତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ଏବଂ ମାନବ ଆଚରଣ ସହିତ ଏହାର ସମ୍ବନ୍ଧ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ସେହି ଦୋଷ ବା ଅନୈତିକତାର ସମାଧାନ ବାହାର କରିବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଆଚରଣ ବିଷୟରେ ବିବେଚନା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମାର ପ୍ରଥମ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା ଈଶ୍ୱର ଏବଂ ମଣିଷର ସମ୍ବନ୍ଧର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରହସ୍ୟ । ଦୁନିଆରେ ନୈତିକତା ଅଛି ବୋଲି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ସ୍ୱୀକାର କରେ । ଅନୈତିକ ଆଚରଣଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହିବାକୁ ମଣିଷ ଚେଷ୍ଟା କରେ ଏବଂ ଏହି ଅବଗୁଣ ଉପରେ ବିଜୟ ପାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ମୂଳ ଆଧାର ମୃତ୍ୟୁ । ଦୋଷ ବା ଅବଗୁଣ ଉପରେ ବିଜୟ ପାଇବାର ସର୍ବୋତ୍ତମ ସାଧନ ହେଉଛି ମୃତ୍ୟୁ । ଏହି ମୃତ୍ୟୁ ପୁଣି ଶାରୀରିକ, ମାନସିକ କିମ୍ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଯେ କୌଣସି ପ୍ରକାରର ହୋଇପାରେ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବିଷୟ ହେଉଛି କୌଣସି ଉଚ୍ଚ ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ନାୟକର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ବା ବିନାଶ । ଏହି ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ବା ବିନାଶର କେତୋଟି କାରଣ ଥାଏ ; ଯଥା - ଭାଗ୍ୟ ଦେବତାଙ୍କ ଅପ୍ରସନ୍ନ, ଅଭିଶାପ, ବିରୋଧୀ ଶକ୍ତିର ଶିକାର ବା ବଶୀକରଣ । ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାୟକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ସହେ ଏବଂ ଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରେ । ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାୟକ ନିଜର ଅଜ୍ଞାନତା ଏବଂ ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦୋଷୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭୋଗ କରେ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍‌ର । ଏହାର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ହେଲା Goat Song ବା ଛାଗ ଗୀତି । ଦାୟୋନିସିୟସଙ୍କ ଉତ୍ସବରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ସହ ଛାଗବଳି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହି ଉପଲକ୍ଷେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ କୃତୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ ଛାଗ ଉପହାର ଦିଆଯାଏ ।

ଏହି ଛାଗରୂପୀ ଦେବତାର କଥାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଗାନକୁ ଗୋଟ୍ ସଙ୍ଗ ବା Tragoedia କୁହାଯାଏ । କେତେକ କହନ୍ତି ଦାୟୋନିସିୟସ୍‌ଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଦଳ ବଶ୍ୟ ଏବଂ କାମାର୍ତ୍ତ ଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ଶରୀରର ନିମ୍ନ ଅଂଶର ଗଠନ ଛାଗ ପରି ଥିଲା । ଏମାନଙ୍କୁ Satyr ବା ଛାଗ କୁହାଯାଉଥିଲା । Satyr ବା ଛାଗର ଗାନ ଭିତରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ କିପରି ଭୟ ଏବଂ ଅନୁକମ୍ପା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା, ଏ ବିଷୟରେ ନାନା ମତ ଦେଖାଯାଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଏକ କାହାଣୀରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ଦେବରାଜ ଜିଉସ୍‌ଙ୍କ ଔରସରୁ ତାଙ୍କ କନ୍ୟା ପାରସିଫୋନୀ ଗର୍ଭରେ ଏକ ପୁତ୍ରସନ୍ତାନ ସଞ୍ଚାର ହେଲା । ତାହାର ନାମ 'ଜାଗ୍‌ରେଉସ' । ଏଥିରେ କ୍ଷୁବ୍‌ଧ ହୋଇ ଜିଉସ୍‌ର ପତ୍ନୀ ହେରା ପୁତ୍ରଟିକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ନାନା ପ୍ରକାର ଚକ୍ରାନ୍ତ କଲା । ସନ୍ତାନଟିକୁ ରକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ଜିଉସ୍ ପ୍ରଥମେ ତାକୁ ଛାଗ ଓ ପରେ ବୃଷରେ ପରିଣତ କରିଥିଲେ । ହେରାର ଅନୁଚରଗଣ ଶିଶୁଟିର ସନ୍ଧାନ ପାଇ ତାକୁ ଟିକ୍ ଟିକ୍ କରି ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରରେ ରାନ୍ଧି ଖାଇଦେଲେ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ଅଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଦେବୀ ଏଥିନା ଶିଶୁଟିର ହୃତ୍‌ପିଣ୍ଡକୁ ରକ୍ଷା କରିଥିଲେ ଏବଂ ଜିଉସ୍ ହାତରେ ତାକୁ ଦେଇଥିଲେ । ଜିଉସ୍ ନିଜ ପ୍ରେମିକା 'ଥୀବସ୍'ର ରାଜକନ୍ୟା 'ସେମିଲିସ୍'କୁ ତାହା ଦେବାରୁ ସେମିଲିସ୍‌ର ଗର୍ଭସଞ୍ଚାର ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ନୂତନ କରି 'ଜାଗରେଉସ୍'ର ଦ୍ୱିତୀୟଥର ଜନ୍ମ ହେଲା । ଏଇ ଦ୍ୱିତୀୟବାର ଜନ୍ମର ପରେ ତାଙ୍କ ନାମ ହେଲା 'ଦାୟୋନିସିୟସ' । 'ଜାଗରେଉସ୍'ର ଜନ୍ମ କାହାଣୀଟିରେ ରହିଛି ଭୟ, କାରୁଣ୍ୟ ଏବଂ ନବଜନ୍ମର ଆନନ୍ଦ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ମାଟିରେ ଟ୍ରାଜିକ୍ ରୀତିର ପ୍ରଥମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହେଉଛନ୍ତି 'ଆରିଅନ୍' । ଦାୟାନିସିୟସଙ୍କ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ପ୍ରଚଳିତ ଗାନଟିର ସେ କିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲେ । ଦାୟୋନିସିୟସ ଏବଂ ଯୁଦ୍ଧଦେବତା ଆପୋଲୋଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ଆଣି ଗୀତଟିକୁ ନାଟ୍ୟପାଲାର ଉପଯୋଗୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲେ । କିନ୍ତୁ ପରେ ଏହା ଗୀତିମୂଳକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟମୂଳକ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ ହେଲା । ନାଟ୍ୟମୂଳକ ଅଂଶରେ ସଂଳାପ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ହେଲା । ଏହା ଏକ ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ପରିଣତ ହେଲା । ଧୀରେ ଧୀରେ ମୂଳ କାହାଣୀର ରଙ୍ଗ ବଦଳିଗଲା । ଏହି ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ଆଉ ପାଦେ ଆଗେଇନେଲେ 'ଥେସପିସ' । ସେ କୋରସ ବହିର୍ଭୂତ ଏକ ନଟର ଅଭିନୟ ଏଥିରେ ସଂଯୋଗ କଲେ । ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଅନ୍ୟ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଥେସପିସ ପାଲାଗାନ ଲେଖିଲେ । ଏଥିରେ ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ସହିତ ମୂଳଗାୟକ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହକାରୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଶ୍ନୋତ୍ତର ବିନିମୟ ହେଲା । ଥେସପିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଷଷ୍ଠ ଶତକର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଲେସାସ୍ ଏଥିରେ ଆଉକିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ କଲେ । ତାଙ୍କ ପରେ ଆସିଲେ ଏଇସ୍କିଲାସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ ଓ ଇଉରିପିଡ଼ିସ । ଏମାନେ ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କେତେକଙ୍କ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି - (କ) ଏହା କୌଣସି ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, (ଖ) ଘଟଣାଟି ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଏକ ବିଶେଷ ଦୈର୍ଘ୍ୟବିଶିଷ୍ଟ, (ଗ) ଘଟଣାରେ ରହିବ ଆନନ୍ଦଦାୟକ ଗାନ ଏବଂ ଛନ୍ଦ, (ଘ) ଏହା ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ସମ୍ବଳିତ, ନାଟକୀୟ ହେବ, (ଙ) ଘଟଣାରୁ Pity (ଅନୁକମ୍ପା) ଏବଂ fear (ଭୟ) ଜାଗ୍ରତ ହେଉଥିବ, (ଚ) ଅନୁକମ୍ପା ଓ ଉପର ଆବେଗବାହୁଲ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଚିତ୍ତର ମୁକ୍ତି । ଦାର୍ଶନିକ ହେଗେଲ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ରାଣ ବୋଲି ମତ ଦେଉଛନ୍ତି । ଖାଲି ଦୁଃଖର କାହାଣୀ କେବେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୋଇ ନ ପାରେ; ଯଦି ତାହା ନାଟକୀୟ ଏବଂ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ପରିଣାମ ଲାଭ ନ କରେ । ଏଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ସତ୍ୟ ସହିତ ସତ୍ୟର, ନ୍ୟାୟ ସହିତ ନ୍ୟାୟର ଏବଂ ପ୍ରେମ ସହିତ ପ୍ରେମର । ଅଧ୍ୟାପକ ବ୍ରାଡ଼ଲେଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଘଟଣା କରୁଣ ଏବଂ ଭୟଙ୍କର ହେବ, କିନ୍ତୁ ତାହା ମନୁଷ୍ୟକୃତ ହେବ । ହେଗେଲଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ସଂପ୍ରସାରିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ବ୍ରାଡ଼ଲେ କହନ୍ତି - "The typical and essential conflict to be found in tragedy is not that of good against good, but rather a conflict within the self; any spiritual conflict involving spiritual waste is tragic."

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରୋଜର ଫ୍ରାଇ 'ରୋମାନ୍ସ ଏଣ୍ଡ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି ଯେ ସାର୍ବଜନୀନ ନୈତିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଉପରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭିତ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ - "The tragic writer must stress the ultimate stability of the moral order." ଜୋସେଫ ଉଡ଼କ୍ରୁଚ୍ ତାଙ୍କର 'ଦି ମଡ଼ର୍ଣ୍ଣ ଟେମ୍ପର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି, ମାନବର ମହତ୍ତ୍ୱର ଉପରେ ଆସ୍ଥା ନ ରହିଲେ ଭଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇପାରିବନି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖକ ଭଗବତବିଶ୍ୱାସୀ ହେବା ଦରକାର ନାହିଁ, ସେ ମଣିଷ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଭଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନ ଆସିବାର କାରଣ ହେଉଛି, ମଣିଷର ଶକ୍ତି ଓ ମହତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ଭାବନା ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଆସ୍ଥା ନାହିଁ । ଦାର୍ଶନିକ ଶୋପେନ ହଓ୍ୱାର ତାଙ୍କର 'The world as will and idea' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ସଂସାରକୁ ଦେଖିବା । ଏଠି ପ୍ରାଣହାନି, ଦୁଃଖକଷ୍ଟ, ସୟତାନର ଅଟ୍ଟହାସ୍ୟ, ନିୟତିର ଅଭିଶାପ ଆଦି ରହିଛି । ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବ୍ୟକ୍ତି ହେଉଛି, ଯେ କି ଦୁଃଖକଷ୍ଟ ଶେଷରେ ବୃଥା ଆଶା ଆକାଙ୍କ୍ଷା, ଅଭିମାନ ଅହଂକାର ତ୍ୟାଗକରି, ଜୀବନକୁ ସମର୍ପଣ କରିଦିଏ । ଏଇ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ହିଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ । ଶୋପେନହାଓ୍ୱାରଙ୍କ ମତରେ - "Tragedy gives us an insight into the heart of the mystery, into the nature of the evil, which is the nature of reality and hence of the will." ଶୋପେନହାଓ୍ୱାରଙ୍କ ମତରେ ଜୀବନରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତିନୋଟି ଉପାୟରେ ଆସିଥାଏ । ସୟତାନୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଫଳରେ ଜୀବନରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖା ଦେଇଥାଏ (ଇଆଗୋ), ଅନ୍ଧ

ଏବଂ କ୍ରୁର ଭାଗ୍ୟର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଆସିଥାଏ (ରୋମିଓ ଏଣ୍ଡ ଜୁଲିଏଟ), ମାନବ ଚରିତ୍ରର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଘର୍ଷ ଫଳରେ ମଧ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖାଦେଇଥାଏ (ହାମଲେଟ) ।

ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ନୀତ୍‌ସେ Birth of Tragedy ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ଦୁଃଖ ଏବଂ ଦୁଃଖଜୟର କାହାଣୀ । ତାଙ୍କ ମତରେ - "It was the greatest of the arts because it involved a "harmonization" of the greatest possible tensions." (Literary criticism : A short History, Chapter 25; W.K. Wimsatt, Page-567) ଆମେରିକାର ନାଟ୍ୟବିଦ୍ ଜୋସେଫ ଇଉକାତ୍‌ଙ୍କ ମତରେ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହତାଶାର ଗୀତ ନୁହେଁ, ବରଂ ହତାଶାକୁ ଜୟ କରିବାର ଗାଥା ।

ନାନା ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସଂପର୍କୀୟ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ଏହା ଜୀବନର ଏକ ବିଶେଷ ରୂପ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଯାହାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରେ, ସେ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ । ନାଟକରେ ତାର ଭୂମିକା ଏବଂ ଗୁରୁତ୍ୱ ସର୍ବାଧିକ । ସକ୍ରିୟତା ଏକ ନିଷ୍କ୍ରିୟତାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସାଧାରଣତଃ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାଟକରେ ନାୟକର ଦୁଇରକମର ଭୂମିକା ଥାଏ । କେତେବେଳେ ସେ କର୍ମତତ୍ପର, ଉଦ୍ୟମୀ, ସକ୍ରିୟ ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ନିଷ୍କ୍ରିୟ । ଅଧାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ ବେଳେବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଦୁଇଜଣ ନାୟକ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯା'ନ୍ତି । ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗର କିଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏଇ ଧରଣର (ଅଥେଲୋରେ ଅଥେଲୋ ଏବଂ ଇଆଗୋ) । ପୁଣି କେତେକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ଆଦୌ ନାହିଁ । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଗଲସୱର୍ଦ୍ଦିଙ୍କର Strife, Justice ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ନାରୀକୁ ମଧ୍ୟ ନାୟିକା କରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ , ଇଲେକ୍‌ଟ୍ରା, ଆଣ୍ଟିଗୋନ୍, ମିଡିଆ ଆଦିଙ୍କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ Fear ଏବଂ Pity ଦୁଇଟି ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଟ୍ରାଜିକ ଅନୁଭୂତି ହେଉଛି ଦର୍ଶକର ମିଶ୍ର ଅନୁଭୂତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ଦେବାକୁ ଯାଇ Catharsis ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଘଟଣାରେ ଭୟ ଏବଂ ଅନୁକମ୍ପା ଭାବ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ଜାଗ୍ରତ କରେ, ଯାହା ଫଳରେ ଭାବର ବିସ୍ଫୋରଣ ବା 'କାଥାରସିସ' ସମ୍ପନ୍ନ ହୁଏ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ Catharsis ଶବ୍ଦ Katharsisରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି, ଯାହାର ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ବିଶୁଦ୍ଧିକରଣ ବା ଭାବ ବିସ୍ଫୋରଣ ।

ସାଧାରଣତଃ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମାନବ ଜୀବନର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଓ ଦୁଃଖ ଦୁର୍ଗତିର ବେଦନାଦାୟକ କାହାଣୀ । ଏଥିରେ ଭୟ, ବିସ୍ମୟ, ବ୍ୟଥା ଥାଏ । ଏସବୁ ମିଶ୍ର ଅନୁଭୂତି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଉତ୍ପନ୍ନ କରେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯଦି ସଫଳ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟି

ଉପଭୋଗର ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଇ ଆତ୍ମୋପଲବ୍ଧି ଭିତରେ ନିତ୍ୟ ଆନନ୍ଦଦାୟୀ ଅନୁଭୂତି ଫୁଟିଉଠେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ଲୌକିକ ଜଗତରେ ଯାହା ବେଦନା ଦିଏ, ଶିଳ୍ପର ଜଗତରେ ତାହା ଅନୁସୃତ ହେଲେ ବ୍ୟକ୍ତି ଆନନ୍ଦ ପାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ସମାପ୍ତି ବିୟୋଗାନ୍ତ, ବିଷାଦମୟ ଏବଂ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ମିଳନାନ୍ତ ବି ହୋଇପାରେ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ଅନେକ ଶେଷରେ ନାୟକର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମୃତ୍ୟୁ ହିଁ ନାୟକର ଭାଗ୍ୟଲେଖା । ଆଧୁନିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ମୃତ୍ୟୁକୁ ସବୁ ସମୟରେ ପରିଣାମ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ମୃତ୍ୟୁଠାରୁ ଅଧିକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭୋଗ କରିପାରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପୋଏଟିକ୍ସ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ରଧାନ ଚାରିଗୋଟି ରୂପର କଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । (କ) କମ୍ପ୍ଲେକ୍ସ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଯାହା ବୈପରୀତ୍ୟ ଓ ପ୍ରତ୍ୟଭିଜ୍ଞାନର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ (Depending entirely on Reversal of situation and Recognition), (ଖ) ପାଥେଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କାରୁଣ୍ୟ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ଏହାର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । (ଗ) ଏଥିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଏହା ନୈତିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଭିତ୍ତିକ (where motives are ethical), (ଘ) ସିମ୍ପଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଦୃଶ୍ୟସର୍ବସ୍ୱ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଘଟଣା, ଭାବ, ନୀତି ଓ ଦୃଶ୍ୟ ଉପରେ ଭିତ୍ତିକରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏପରି ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି । The Theory of Drama ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି, ଯଥା - (୧) କୋରସ ଓ ଐକ୍ୟମୁଖ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୨) ଏଲିଜାବେଥାନ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୩) ହିରୋଇକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୪) ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ଭୟଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୫) ଡୋମେଷ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ପାରିବାରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ।

ଗ୍ରୀସ୍ ଦେଶରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସେଠାରେ ହିଁ ତାର ଗୌରବମୟ ସମୃଦ୍ଧି ଘଟିଥିଲା । ଗ୍ରୀସ୍‌ର ତିନିଜଣ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଏଇସ୍କିଲାସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍ ଏବଂ ଇଉରିପିଡ଼ିସ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଗୌରବ ବୃଦ୍ଧି କରିଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ରୂପ ଥିଲା ଗୀତାତ୍ମକ ବା ଲିରିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଯୁଗ । ଥେସ୍‌ପିସ୍ ଥିଲେ ସେ ସମୟର ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକାର, ଯେ କି ଦାୟୋନିସିୟସ୍‌ର କାହାଣୀକୁ ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଥିଲେ । ସେ ଏଇ ଗ୍ରୀକ୍ ଦେବତାଙ୍କ ଉତ୍ସବରେ ଗାନ (କୋରସ୍) ସାହାଯ୍ୟରେ ମହିମା କୀର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । ଏଇ ଗାନର ନାମ ଥିଲା ଡିଥିରାମ୍ବ (Dithyramb) । ଥେସପିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଏଇସ୍କିଲାସ (Aeschylus) ଥିଲେ ଏଥେନ୍‌ସର ଅଧିକାରୀ । ତାଙ୍କ ରଚିତ ନବେଟି ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ ମାତ୍ର ସାତଟି ନାଟକକୁ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇପାରିଛି ; ଯଥା - Supplices, Persae, Septem, Prometheus Vinotus, Agamenon, Choephore ଏବଂ Eumenides ଇତ୍ୟାଦି । ଏଇସ୍କିଲାସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଏଥେନ୍‌ସର ଅନ୍ୟତମ ଅଧିବାସୀ ସଫୋକ୍ଲିସ (Sophocles) ପ୍ରାୟ ଶହେଟି ନାଟକ

ରଚନା କରିଥିଲେ ହେଁ ମାତ୍ର କେତୋଟିର ସୂଚନା ମିଳୁଛି ; ଯଥା - Ajax, Antigone, Electra, Oedipus, Tyrannus, Philoctetes, Oedipus Coloneus ଇତ୍ୟାଦି । ସଫୋକ୍ଲିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଇଉରିପିଡ଼ିସ୍ (Euripides) ବୟାନବେଟି ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ତେବେ ସତରଟି ନାଟକ ତାଙ୍କର ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ତାଙ୍କ ରଚିତ ସଫଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି - Suppliant, Women, Aloestis, Medea, Hippolytus, Trojan Women, Andromache, Hecuba ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗରେ କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ମାର୍ଲୋ ଲେଖିଲେ, Tambarlain, Dr. Faustus, The Jews of Malta ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ତାଙ୍କ ପରେ ସେକ୍‌ସପିଅର ଲେଖିଲେ - ଅଥେଲୋ; ହାମଲେଟ, କିଙ୍ଗ ଲିୟର ଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ରହିଲା ଅଲୌକିକ ଶକ୍ତିର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବିଳାସ ଏବଂ ପରିବେଶ ସଙ୍ଗେ ନାୟକର ଏକ ବିଶେଷ ସମ୍ପର୍କ । ଏଇ ଯୁଗର ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ ଲେଖିଲେ ହିରୋଇକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯଥା - The Royal Martyr, The Conquest of Granada by Spaniards, Aureng-zeb ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ସେକ୍‌ସପିଅର ଯୁଗରେ ବହୁ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଓୟେବଷ୍ଟାର ଜନ୍ ଫୋର୍ଡ ଆଦିଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଜନ୍ମ ନେଲା 'ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ଭୟଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଓୟେବଷ୍ଟାରଙ୍କ The Dutchess of Multi, ଜନ ଫୋର୍ଡଙ୍କ The Broken Heart, ସାଇରିଲ ଟାନିୟାରଙ୍କ The Atheist's Tragedy ଆଦି କେତୋଟି ଉଲ୍ଲେଖ୍ୟଯୋଗ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଡୋମେଷ୍ଟିକ ବା ପାରିବାରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଟମାସ ହେଉଡ୍‌ଙ୍କ A Woman killed with kindness, The English Traveller, ଟମାସ ଡେକାରଙ୍କ Old Fortunatus, The Shoe maker's Holiday, ଆରନ ହିଲ୍‌ଙ୍କ The Fatal Extravagance, ଜର୍ଜ ଲିଲୋଙ୍କ The London Merchant, The History of George Burnwell ଆଦି ନାଟକ ।

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫରାସୀ କ୍ଲାସିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବେଶ୍ ନାଁ କଲା । କର୍ଣ୍ଣେଇ ଲେଖିଲେ Horace, Cinna, Polyencte,Pompeଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ରାସିନ ଲେଖିଲେ - Andromache, Britannicus, Bajazet, Phédre ଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଇଟାଲୀର ଆଲଫିୟେରୀ ଲେଖିଲେ ନବ୍ୟ କ୍ଲାସିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ; ଯଥା - କ୍ଲେଓପାଟ୍ରା, ଆଣ୍ଟିଗନ, ଓରିଷ୍ଟ ଆଦି । ଆଧୁନିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କଲେ ଇବ୍‌ସେନ, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଚେକଭ, ଇଲିଅଟ ଆଦି ନାଟ୍ୟକାର । ଇବସେନଙ୍କ Ghosts, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗଙ୍କ 'ମିସ୍ ଜୁଲିଆ', ହାଉଷ୍ଟମ୍ୟାନଙ୍କ 'ଡାଇଭର୍ସ', ଚେକଭଙ୍କ Three Sisters, ଇଲିଅଟଙ୍କ 'ମର୍ଡର ଇନ୍ ଦି କ୍ୟାଥେଡ୍ରାଲ, ଫାମିଲି ରିୟୁନିଅନ, ସାର୍ତ୍ରେଙ୍କ ନୋ ଏକଜିଟ, ଦି ଫ୍ଲାଇଜ୍', ଓନିଲଙ୍କର Mourning becomes Electra ନାଟକ ଆଦି ସଫଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସ୍ଥାନ ଦାବି କରେ ।

କମେଡ଼ି

ମାନବ ଜୀବନରେ ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ, ହସକାନ୍ଦ, ଆନନ୍ଦ ବିଷାଦ ଅହରହ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପଟେ ସଂଗ୍ରାମମୁଖର ଜୀବନର ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ରୂପ, ଅନ୍ୟ ପଟେ ଶାନ୍ତିକାମୀ ମଣିଷର ଛନ୍ଦଚପଳ ହାସ୍ୟ । ଏଇ ଦୁଇ ରୂପ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ି । କମେଡ଼ିରେ ମାନବ ଜୀବନର ହସ, ଆନନ୍ଦ, ହାଲକା ରସ ମୂର୍ତ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ମଣିଷ ଏଠି ସ୍ୱପ୍ନ ରାଜ୍ୟରେ ବିଚରଣ କରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ କମେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଥିଲେ - "As for comedy, it is (as has been observed) an emitation of man worse than the average; worse however, not as regards any and every sort of fault, but only as regards one particular kind, the Ridiculous, which is a species of the ugly." ଏଥିରୁ କମେଡ଼ିର କେତୋଟି ଲକ୍ଷଣ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇଉଠେ । କମେଡ଼ି ହେଉଛି ସାଧାରଣଠାରୁ ନିମ୍ନସ୍ତରର ମଣିଷର ଜୀବନବୃତ୍ତର ଅନୁକରଣ । ଏଠାରେ 'ମନ୍ଦ' ଅର୍ଥ ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ବା ଖରାପ ନୁହେଁ । ଏହା ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଓ କୁତ୍ସିତର ଏକ ପ୍ରକାଶ । ରିଡ଼ିକୁଲସ ଅର୍ଥ ଏଠାରେ କ୍ଷତିକାରକ ନୁହେଁ ଅର୍ଥାତ୍ ଭ୍ରାନ୍ତି ବା ଅଙ୍ଗବିକୃତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଗ୍ରୀସ୍, ରୋମ, ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ଇଟାଲୀ, ଇଂଲଣ୍ଡ, ଜର୍ମାନୀ ଆଦି ଦେଶରେ ବହୁ କମେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କେବଳ ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସ ବା ତାଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ କେତେଜଣ ଲେଖକଙ୍କ କମେଡ଼ି ଦେଖି ଏପରି ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ମିନାଣ୍ଡାର ଓ ତାଙ୍କ ସମସାମୟିକ ସ୍ରଷ୍ଟା କମେଡ଼ିର ବିକାଶ କରାଇଲେ । କବି କଳ୍ପନାରେ ସମୃଦ୍ଧ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଓ ରାଜନୈତିକ କମେଡ଼ି ରୂପ ନେଲା । ସ୍ନେହ ପ୍ରେମର ଜଟିଳ ମିଳନାନ୍ତ କମେଡ଼ିର ଧାରା ଆସିଲା । ପରେ ପରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି, ରୋମାଣ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜିକ ମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ପରେ ପରେ ରୋମ୍‌ର ପ୍ଲଟାସ୍ କମେଡ଼ିକୁ ଆଉ କିଛିଦୂର ଆଗେଇଦେଲେ । ଟେରେନ୍‌ସ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି କମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ପରେ ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ହାତରେ ନୂଆ ରୂପ ନେଲା ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜିକ ମେଡ଼ି । ଇଂଲଣ୍ଡ, ସ୍ପେନ୍‌ରେ ଜନ୍ମ ନେଲା ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ କମେଡ଼ି । ୧୬ଶ ଏବଂ ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଲୋପ୍ ଡି ଭେଗା, କ୍ୟାଲଡ଼େରନ, ୧୭ଶ ଶତକରେ ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ମଲିୟର, ରିଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଦେଖାଦେଲେ ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ, ଜର୍ଜ ଏଥିରୀଜ୍, ଓୟଚାର୍ଲି, କନଗ୍ରୀଭ ପ୍ରମୁଖ କମେଡ଼ି ସ୍ରଷ୍ଟା ।

କମେଡ଼ି କ୍ରମେ ନୂତନ ସଂଜ୍ଞା ପରିଗ୍ରହଣ କଲା । କାହା ମତରେ ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆଚାର-ଆଚରଣର ଶିକ୍ଷାମୂଳକ କାହାଣୀ । କାହା ମତରେ ଏହା ଅଶୁଭ ପରିସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କଲେ ମଧ୍ୟ ପରିଣତି ମିଳନାନ୍ତକ । ପୁଣି କାହା ମତରେ ଏହା ଯେପରି

ସୁଖଦାୟୀ, ସେହିପରି ବେଦନାକ୍ଲିଷ୍ଟ ମଧ୍ୟ । ୧୭ଶ ଶତକର ଫରାସୀ ନାଟ୍ୟକାର ପିଏରି କର୍ଣ୍ଣେଇଙ୍କ ମତରେ, କମେଡ଼ିରେ ନାୟକର ମୃତ୍ୟୁ ଭୟ ନାହିଁ । ନିର୍ବାସନ ବା ଅବସ୍ଥା ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ଦୁଶ୍ଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ସାଧାରଣ କମେଡ଼ି ନ କରି ତାହାକୁ ହିରୋଇକ କମେଡ଼ି କହିବା ଉଚିତ ହେବ । ହେଗେଲଙ୍କ ମତରେ, ନାୟକ ଯେଉଁ ବାଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଏ, ସେହି ବାଧାର ପ୍ରକୃତି ଅନୁଯାୟୀ ତାହା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା, ଫାର୍ସ, କମେଡ଼ି ହୋଇଥାଏ । ନାୟକ ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚିବା ଲାଗି ଯେଉଁ ସଚେତନ ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତି ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହୁଏ, ତା'ର ବିରୋଧୀ ଧାରାଟି ଯଦି ଅତିକ୍ରମ୍ୟ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା କମେଡ଼ି ହୁଏ । ନରଥୋ଼ପ ଫ୍ରାଇଙ୍କ ମତରେ ସାଟାୟର ଏବଂ ରୋମାନ୍ସ ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁଁ କମେଡ଼ିର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଦୁହିଁଙ୍କ ମଝିରେ ତାହାର ସ୍ଥାନ । ରିଚାର୍ଡ ଡ୍ୟୁପ୍ଲେଙ୍କ ମତରେ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣର ଫଳ ହେଉଛି କମେଡ଼ି ।

ଆଲୋଚକ ଏଲାରହାଉସ ନିକଲ ତାଙ୍କର The Theory of Drama ପୁସ୍ତକରେ କମେଡ଼ି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶଦଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ କମେଡ଼ିର ଲକ୍ଷଣ ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କଥା ଜଣାପଡ଼େ । (୧) ସାଧାରଣତଃ କମେଡ଼ିର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହେଉଛି ପ୍ରେମମୂଳକ, ଯେଉଁଥିରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ନାରୀର ଚିରନ୍ତନୀ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । (୨) କମେଡ଼ିରେ ଦର୍ଶକ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ଜିନିଷ ଦେଖେ ଅର୍ଥାତ୍ ତା' ଚାରିପଟର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ପାଏ । (୩) କମେଡ଼ିରେ ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । କୌଣସି ନାୟକ ଚରିତ୍ର ରହେନି । ଅନେକ ଚରିତ୍ର ମିଳିମିଶି ହାସ୍ୟରସର ଅବତାରଣା କରିଥାନ୍ତି । (୪) ଯୁଗର ଏବଂ ସମାଜର ସାର୍ବଜନୀନ ଚିତ୍ର କମେଡ଼ିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ । (୫) କମେଡ଼ିର ଗୋଟିଏ ବା ତହିଁରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଟାଇପ ଚରିତ୍ର ଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । (୬) ଏଥିରେ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ର ଦଳଦଳ ହୋଇ ବା ଯୋଡ଼ି ଯୋଡ଼ି ହୋଇ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇଥାନ୍ତି । (୭) ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅନ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଚାରିତ୍ରିକ ଅସଂଗତି ବା ତ୍ରୁଟିକୁ ଭଲଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିହୁଏ । (୮) କମେଡ଼ିରେ ଅନୁଭୂତି ସହିତ ନୀତିବୋଧର ଆତ୍ମିକ ସମ୍ପର୍କ ଥାଏ । କମେଡ଼ିରେ ନୀତିବୋଧ ସମସ୍ୟା ଆକାରରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏଥିରେ ସମସ୍ୟା ରହେନା । (୯) ଏଥିରେ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ରଟି ଅସାମାଜିକ ମନେହୁଏ । କାରଣ ହସ ଏପରି ଏକ ସାମାଜିକ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଯାହାକୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ସହିତ ଉପଭୋଗ କରାଯାଏ । ହାସ୍ୟରସର କାରଣରୁ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ରଟି ଅସାମାଜିକ ହୋଇଥାଏ । (୧୦) ଅଧିକାଂଶ କମେଡ଼ିରେ ଶେଷରେ ମିଳନ ହୁଏ ବା ବିବାହ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ ।

କମେଡ଼ି ଯେ ନାନା ଭୁଲଭ୍ରାନ୍ତି, ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି, ଅସଙ୍ଗତି-ବିକୃତି; ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ତଥା ଆନନ୍ଦଦାୟକ ରୂପାୟନ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ହାପି ଏଣ୍ଡିଙ୍ଗ ହେଉଛି କମେଡ଼ିର

ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ । କମେଡ଼ିର ବୃତ୍ତ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସଂଳାପ ଉପରେ ନଜର ରଖିବାକୁ ହୁଏ । ସମାଜ ସହିତ ହାସ୍ୟରସର ନିଗୂଢ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି; ସମାଜର ବିଶୃଙ୍ଖଳ ତଥା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ରୂପକୁ ହାସ୍ୟରସିକ ସଚେତନ ଭାବେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଥାଏ । ହାସ୍ୟରସିକ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏବଂ ବିଚାରକ ଦୁଇଟି ଆସନରେ ବସିଥାଏ । ରିଚାର୍ଡ଼ ଡ୍ୟୁପ୍ଲେଙ୍କ ମତରେ - "The laughter of comedy is a social corrective"

କମେଡ଼ିର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ କମିକ ରଚନାର ପାଞ୍ଚଟି ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - (୧) ଫାର୍ସ, (୨) କମେଡ଼ି ଅଫ ରୋମାନ୍ସ, (୩) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ହିଉମର୍ସ, (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର୍ସ, (୫) କମେଡ଼ି ଅଫ ଇଣ୍ଟ୍ରିଗ୍ । କମେଡ଼ି ଅଫ ରୋମାନ୍ସର ମଧ୍ୟ ଏକ ଉପବିଭାଗ ରହିଛି, ରୋମାଣ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜି କମେଡ଼ି । କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ମ୍ୟାନର୍ସର ଉପବିଭାଗ ହେଉଛି ଜେଣ୍ଟଲ କମେଡ଼ି । ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ନିକଲ 'ଓଲ୍ଡ଼କମେଡ଼ି' ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ଲଟାସ୍ ଓ ଟେରେନ୍ସର ରୋମାନ କମେଡ଼ିକୁ 'ନବକମେଡ଼ି' କୁହାଯାଇଛି । ସେମାନେ ମଧ୍ୟ କ୍ଲାସିକାଲ କମେଡ଼ିର ପକ୍ଷପାତୀ । ମଲିୟରଙ୍କ କମେଡ଼ିର ନାମ କମେଡ଼ି ଅଫ ସୋସାଇଟି, ହିଉମାନ କମେଡ଼ି, କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର୍ସ, କମେଡ଼ି ଅଫ ସାଟାୟାର, କମେଡ଼ି ଅଫ କ୍ୟାରେକ୍ଟର ଆଦି । ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ନିକଲ କହିଛନ୍ତି 'କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ଆଇଡ଼ିଆଜ୍' । ଏସବୁ ବ୍ୟତୀତ ରହିଛି ବ୍ରାଇଟ୍‌କମେଡ଼ି, କମିକ୍ କମେଡ଼ି, ଉଦ୍ଭଟ କମେଡ଼ି ବା ଡାର୍କ କମେଡ଼ି, ହିରୋଇକ୍ କମେଡ଼ି, ସିରିଅସ୍ କମେଡ଼ି ଇତ୍ୟାଦି ।

ରେମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି (Comedy of Romance)

ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ପୂରାପୂରି ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତର ଶ୍ରେଷ୍ଠ କମେଡ଼ି । ଏଥିରେ ପ୍ରାକୃତିକ ପ୍ରେକ୍ଷାପଟ୍ଟରେ ଦୃଶ୍ୟ ସନ୍ନିବେଶର ପ୍ରବଣତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ କମେଡ଼ି ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର । ତାଙ୍କର 'ମିଡ୍ ସମର ନାଇଟ୍‌ସ ଡ୍ରିମ୍, ଆଜ୍ ୟୁ ଲାଇକ୍ ଇଟ, ଟୁଏଲଫ୍‌ଥ ନାଇଟ' ଆଦି ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି । ଏଠାରେ ପରିବେଶ ସହିତ ଚରିତ୍ରର ସଙ୍ଗତି ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର, ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ି ମଣିଷର ମାନସିକ ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଭାବବୃତ୍ତିକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ । ଆଦର୍ଶ ଓ ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ସୁମଧୁର ସମନ୍ୱୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଠି ହସ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ରୂପ ନେଇନି । ତାହା ପ୍ରସନ୍ନତା ଓ ଆନନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ହଜିଯାଇଛି । ପ୍ରେମ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ । ସାଧାରଣତଃ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ିରେ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ଅନୁରାଗ ସଞ୍ଚାର, ମିଳନରେ ବାଧା, ସଙ୍କଟରୁ ମୁକ୍ତି ଏବଂ ମିଳନ ଆଦି ଦେଖାଯାଇଥାଏ ।

ଏଥିରେ ତନ୍ମୟତା ଓ ମନ୍ମୟତାର ସମନ୍ୱୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଲେଖକ ମିଶିଯାଏ । ହୃଦୟର ଅନୁଭୂତି ସହିତ ମନର ହସ ମିଶିଯାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବା ରୋମାଣ୍ଟିକ ଉପାଦାନ ସମ୍ବଳିତ କୌଣସି-କମେଡ଼ି ଯଦି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ

ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରେ, ତେବେ ତାହାକୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି କୁହାଯାଏ । ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଶିଥିଳ ଆଦର୍ଶରେ ଗଠିତ ମିନାଣ୍ଡାରଙ୍କ କମେଡ଼ି, ପ୍ଲଟାସ ଓ ଟେରେନ୍ସର କମେଡ଼ି, ଲିଲି, ପିଲ ଓ ଗ୍ରୀନ ଆଦିଙ୍କ କମେଡ଼ି ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ ।

ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କମେଡ଼ି (Comedy of Humours)

ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମକାଳୀନ ବେନଜନସନଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର । ଜନସନ ଏହି ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିକୁ କମେଡ଼ି ଅଫ ହ୍ୟୁମର୍ସ ନାମରେ ନାମିତ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ହ୍ୟୁମର କହିଲେ ଯାହା ବୁଝାଯାଏ, ତାହା ନାହିଁ । ଏହି କମେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ । ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା Satire ଏହାର ପ୍ରାଣ । ସ୍ୱାଭାବିକ ମଣିଷ ଭିତରେ ଚାରିପ୍ରକାର ରସର ଉଦ୍ରେକ ହୋଇଥାଏ ; ଯଥା - humour, choleric, phelgmatic ଏବଂ melan-cholic । ଜନସନ ପ୍ରଥମ ରସ ବା ଫ୍ଲୁଇଡ୍‌କୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନାମକରଣ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ମଣିଷକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । କମେଡ଼ିର ପ୍ରାୟ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଊଣାଅଧିକେ ଏହା ଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ସହିତ ଏହାର ବଡ଼ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଉଛି ଏହା ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ବିଦ୍ରୂପ ଓ ବାସ୍ତବତା ପାଇଁ ଏହାର ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ି ସହିତ କିଛିଟା ମେଳ ଥାଏ ।

ଏଥିରେ ଅତିରଞ୍ଜନ ନ ଥାଏ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ହ୍ୟୁମର ଚିନ୍ତାଶୀଳତା ଏବଂ କରୁଣା ଭିତରେ ଲୀନ ହୋଇଥାଏ । ହେଲେ ଜନସନଙ୍କ ହ୍ୟୁମର ଧୀରେ ଧୀରେ ତିକ୍ତ ହୋଇ ପରିଶେଷରେ ଭୟଙ୍କର ବା ଭୀଷଣ ରୂପ ନିଏ । ଜନସନଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ବା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ କମେଡ଼ି କହିଛନ୍ତି । କାରଣ ଏଥିରେ ହ୍ୟୁମର ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । କୃପଣ, ଭଣ୍ଡ, ଦାମ୍ଭିକ, ଦ୍ୱେଷୀ ଚରିତ୍ର ଆଧାର କରି ଏହା ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ଭଳି ଏହା ଆମକୁ ଆଶ୍ୱସ୍ତ କରେନା । ଜନସନଙ୍କ ହ୍ୟୁମରରେ ବଦାନ୍ୟତା, ଶାନ୍ତି, ମଧୁର, ପରିସମାପ୍ତି ଆଦି ସ୍ୱପ୍ନ ଥାଏ । ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର ସମାଜର କ୍ଷତି ବା ଆଦର୍ଶରୁ ବିଚ୍ୟୁତ ହେଲେ ଏଇ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ରଚନାକୁ ଖୋରାକ ମିଳେ । ବେନଜନସନ, ମଲିୟର, କନଗ୍ରୀଭ, ଶେରିଡ଼ନ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ି ରଚନାରେ ସିଦ୍ଧହସ୍ତ ।

ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ି (Comedy of Manners)

ସମକାଳୀନ ସମାଜର ଆଚାର ଆଚରଣ, ରୀତିନୀତି, ତ୍ରୁଟି ବିଚ୍ୟୁତି ହାସ୍ୟରସ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ An Introduction to Drama ପୁସ୍ତକରେ George whitfield କହନ୍ତି - "There have been blunt hearty men, misers and mockers in all classes and in every age. But the dramatist of the Restoraction

Period in England laughed at men not so much for their characters as for the way in which they expressed this characters, not for what they were,but for what they did; not for themselves, but for their manners. It was this which gave the name 'Comedy of manners' to these plays." (page-89) ।

ମାନବର କାର୍ଯ୍ୟପ୍ରଣାଳୀ, ଆଚରଣକୁ ହସ ମଧ ଦେଇ ଏଠାରେ ଆଘାତ କରାଯାଏ । ସମାଜର ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ରହିଛି, ମାତ୍ର ତାହା ଆକ୍ରମଣାତ୍ମକ ନୁହେଁ । ମଣିଷର ଆଚରଣକୁ ସୁଧାରିବା ପାଇଁ କିଛିଟା ବିଦ୍ରୂପ ଏଥିରେ ଥାଏ, ଚମତ୍କାର wit ପ୍ରୟୋଗ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବାସ୍ତବତାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରୂପ ଏଠାରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରର କୃତ୍ରିମତା ଏଠି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଇଂଲଣ୍ଡର ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀର ଆତ୍ମସଚେତନ ମଣିଷର କୃତ୍ରିମତା ଏବଂ କିଛ ମାର୍ଜିତ ହାସ୍ୟକର ଉପାଦାନ ଏଥିରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ମାର୍ଜିତ କମେଡ଼ି (Gentle Comedy)

ସମାଜର ତଥାକଥିତ ଭଦ୍ର ମୁଖାଧାରୀ ମଣିଷର ଚାଲିଚଳନ, ହାବଭାବକୁ ଏଥିରେ ପରିହାସ କରାଯାଇଥାଏ । ଆଚରଣଗତ କମେଡ଼ିର ଏକ ଅପଭ୍ରଂଶ ରୂପ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଡ଼ିସନ ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ନାମ ରଖିଥିଲେ Gentle । ଏଥିରେ ମଣିଷର କୃତ୍ରିମ ରୂପର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଅଭିଜାତ ମଣିଷର ରୀତିନୀତି, ଅଭ୍ୟାସକୁ ଏଥିରେ ସମାଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ତେବେ ଯାହା କିଛି କରାଯାଏ, ସବୁ ଭଦ୍ର ଭାବରେ ବା ମାର୍ଜିତ ରୂପରେ । ଉଇଟ ବା ବାକ୍‌ଚାତୁରୀ ଏଠି ଦେଖାଯାଏନି ।

ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ବୁଲେଇ ବଙ୍କେଇ କଥା କୁହାଯାଏ । କୃତ୍ରିମ ଭାବପ୍ରବଣତା ଦେଖାଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ମଦ୍ୟପାନ ଆଦି ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ଭାବାବେଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ରମୂଳକ କମେଡ଼ି (Comedy of Intrigue)

ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବହୁଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ପ୍ରାୟତଃ ଥିଲା । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ଜଟିଳ । ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ଛଦ୍ମବେଶୀ ମାଧ୍ୟମରେ କିଛିଟା ପରିହାସର ଉଦ୍ରେକ ହୋଇଥାଏ । ଭୁଲ ବୁଝାମଣା ବା ମିଥ୍ୟା ପ୍ରବଞ୍ଚନା ଉପରେ ଏହାର ବୃତ୍ତ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ଫାର୍ସ ପରି ମନେ ହୋଇଥାଏ ।

ଏପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ବେଶି ଭାଗ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ଘଟଣାର ଜଟିଳତା ଭିତରେ କଟିଯାଏ । ଏଥିରେ ଯେଉଁ ହସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ, ତାହା ମାନସିକ ଅସଙ୍ଗତିରୁ । ଉଇଟ,

ହ୍ୟୁମର, ସାଟାୟାର ପ୍ରାୟତଃ ଏଥିରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଯେଉଁ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ତାର ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ରହିଥାଏ । ଫ୍ଲେଚରଙ୍କ କମେଡ଼ି ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର । ପ୍ରାୟ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ରାଜପଣ ଥିଲା ।

ଭାବପ୍ରବଣତାମୂଳକ କମେଡ଼ି (Sentimental Comedy)

ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ହେଲା । ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ପରିବ୍ୟାପ୍ତି । ପରେ ଏହା ନାଟକ ସହିତ ମିଶିଯାଇ ନୂଆ ରୂପ ନେଇଛି । ଏହାର ବିବର୍ତ୍ତନ ଭିତରେ ତିନୋଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆଚରଣମୂଳକ କମେଡ଼ିର କିଛିଟା ପ୍ରଭାବ ଏଥିରେ ରହିଛି । ବୃତ୍ତ ବା ଚରିତ୍ରରେ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଯାଏ । ନୂଆକରି ଜୀବନଯାପନର ମସୁଧା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅନୁତାପ ଏଥିରେ ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ସହିତ ଅନେକ କାହାଣୀ ରହିଥାଏ । ଏହିପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଲା ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକ ।

ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ କମେଡ଼ିକୁ ଦିଦରୋ (Diderot) ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ବା ସିରିଏସ କମେଡ଼ି ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ମଣିଷର କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ଏବଂ ଭଲଗୁଣ ଉପରେ ଏଥିରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଗୋଲ୍ଡ଼ ସ୍ମିଥ A comparison between Laughing and Sentimental comedy ପ୍ରବନ୍ଧରେ କହିଛନ୍ତି, ମଣିଷର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ବଦଳରେ ତାର ଦୁଃଖଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ଏବଂ ଦୋଷ ପରିବର୍ତ୍ତେ ତାର ଗୁଣ ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ପଛରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ଦାର୍ଶନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏଠି ସମସ୍ୟା ସହିତ ତାର ସମାଧାନର ସୂତ୍ର ମଧ ଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି (**Tragicomedy**)

ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ପିଏରୀ କର୍ନେଇଙ୍କ The Cid ନାଟକକୁ ଫରାସୀ ଏକାଡେମୀ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଆଖ୍ୟା ଦେଲେ, ୧୬୩୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ । ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଦେଉଛି ଉଭୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିର ମିଶ୍ର ରଚନା । ତେବେ ଟ୍ରାଜିକ ବା କମିକ୍ ବୃତ୍ତକୁ ସିଧାସଳଖ ଯୋଡ଼ିଦେଲେ ଏହା ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ହେବ ନାହିଁ । ଏହା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନୁହେଁ କିମ୍ବା କମେଡ଼ି ନୁହେଁ, ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରଚନା । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ ଏବଂ କମେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ ମଧରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା । ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ଟ୍ରାଜିକ୍‌ର ଅତିଶୟ ଦୁଃଖରୁ, କମେଡ଼ିର ଆମୋଦ ବାହୁଲ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତି ଦେଇଥାଏ । ଅତିଶୟ ବେଦନାବୋଧରେ ଏଠି ଦର୍ଶକ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିବନି କିମ୍ବା ଖୁବ୍ ଆନନ୍ଦରେ ଫାଟିପଡ଼ିବନି । ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଦର୍ଶକକୁ ତୃପ୍ତି ବା ଆଶ୍ୱସ୍ତି ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ିରେ ଦୁଇଟି ବୃତ୍ତର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଗୋଟିଏ କାହାଣୀରେ ଏହା ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ଜୀବନରେ ଦୁର୍ଦ୍ଦିନ ବା ଘନଘଟା ଦେଖାଦେଲେ ମଧ୍ୟ ପରିଣତିରେ ତାହା ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ବିପଦରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ନାୟକ ନାୟିକା ଏପରି ଏକ ସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚିବେ, ଯେଉଁଠି ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଦର୍ଶକ ମନରେ ରେଖାପାତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହାର ଟ୍ରାଜିକ ସ୍ୱର ମିଳାଇଯିବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର, କମେଡ଼ିର କମିକ୍ ସ୍ୱର ଉଭେଇଯିବ । ସେକ୍‌ପିଅରଙ୍କ 'The Winter's Tale, The Tempest, The Merchant of Venice' ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି 'ଦି ଉଇଣ୍ଟର୍ସ ଟେଲ' ରେଲିଓନଟେସ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ମୃତ୍ୟୁ ଦଣ୍ଡ ଦେଇଛି । କିନ୍ତୁ ୧୭ ବର୍ଷ ପରେ ସେଇ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଦେଖି ତାକୁ କ୍ଷମା କରିଛି । ମୃତ୍ୟୁଦଣ୍ଡ ଏବଂ ପରେ ପରେ ସ୍ୱାମୀର ଅନୁତାପ ମଧ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜିକ୍‌ର ସ୍ୱର ଓ ପରିଶେଷରେ ମିଳନ ମଧ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ମିଶିଯାଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଏହା ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ହୋଇପାରିଛି । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ 'ରକ୍ତକରବୀ', 'ଡାକଘର' ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ।

ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ରାସାୟନିକ ବସ୍ତୁର ମିଶ୍ରଣରେ ଯେମିତି ଏକ ନୂତନ ବସ୍ତୁ ଜନ୍ମ ନିଏ, ସେହିପରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିର ମିଶ୍ରଣରେ ଏକ ନୂତନ ଧାରାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏଇ ଧାରାଟି ହେଉଛି ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ।

ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦ

ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡରେ ଲୀଳା ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଶିବ ଏବଂ ବିଷ୍ଣୁ ଅବତାର ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଶିବ ହେଉଛନ୍ତି ନଟରାଜ ଏବଂ ବିଷ୍ଣୁ ହେଉଛନ୍ତି ନଟବର । ସଂସାରର ସବୁ ଲୀଳା ବିଶ୍ୱରୂପକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏମାନେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏମାନେ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଆସୁଛନ୍ତି । ନାଟକ ହେଉଛି ଲୀଳାଖେଳାର ସର୍ବୋତ୍କୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ । ଏଠାରେ ଛୋଟବଡ଼, ଧନୀ-ଗରିବ, ମୂର୍ଖ-ପଣ୍ଡିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନିଜ ନିଜର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିପାରନ୍ତି । ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଭରତ ମଧ୍ୟ ଏ ବିଷୟକୁ ଅଧିକ ପରିପୁଷ୍ଟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର କାହାଣୀ ଅନୁଯାୟୀ, ତ୍ରେତା ଯୁଗରେ ଲୋକମାନେ ଈର୍ଷା, କାମ, କ୍ରୋଧ ଆଦିର ଶିକାର ହୋଇ ହିତାହିତ ଜ୍ଞାନ ହରାଇ ବସିଲେ । ବାସନା ଜର୍ଜରିତ ହେବା ଫଳରେ ସେମାନେ ନାନା ସନ୍ତାପ ଭୋଗ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଲୋକପାଳଙ୍କଦ୍ୱାରା ରକ୍ଷିତ ହେଉଥିବା ଜମ୍ବୁଦୀପ ଦାନବ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ରାକ୍ଷସ ଆଦିଙ୍କଦ୍ୱାରା ସଂକ୍ରମିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏମାନଙ୍କ ଚାପରେ ଦେବଗଣ ତ୍ରାହି ତ୍ରାହି ଡାକ ଛାଡ଼ିଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ

ଦେବଗଣ ମିଳିତ ହୋଇ ପିତାମହ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଶରଣ ପଶିଲେ ଏବଂ ନିବେଦନ କଲେ - "ଆମେ ଏପରି ଏକ ମନୋରଂଜନର ମାଧ୍ୟମ ଚାହୁଁଛୁ, ଯାହା ଦେଖିହେବ ଏବଂ ଶୁଣିହେବ । ବେଦ କେବଳ ବ୍ରାହ୍ମଣମାନଙ୍କ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହା ସର୍ବଜନ ବୋଧଗମ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଏଭଳି ଏକ ପଞ୍ଚମବେଦ ରଚନା କରନ୍ତୁ, ଯାହା ସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକ ହୋଇଥିବ ଅଥବା ଏହା ସବୁ ବର୍ଣ୍ଣର ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ହେଉଥିବ ।"

ଦେବଗଣଙ୍କ ଅନୁରୋଧ ରକ୍ଷାକରି ବ୍ରହ୍ମା ଚାରିବେଦରୁ କିଛି ସାମଗ୍ରୀ ନେଇ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କଲେ, ସେ ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ଆଣିଲେ ପାଠ୍ୟ (କଥାବସ୍ତୁ) । ସାମବେଦରୁ ଗାନ (ସଙ୍ଗୀତ), ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି -

"ମହେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଭୃତି-ଦୈବୈରୁକ୍ତ କିଳ ପିତାମହଃ
କ୍ରୀଡ଼ନୀୟକମିଚ୍ଛମ ଦୃଶ୍ୟଂ ଶ୍ରାବ୍ୟଂ ଚୟତ୍ ଭବେତ୍
ତସ୍ମାତ୍ ସୃଜାପରଂ ବେଦଂ ପଞ୍ଚମଂସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକମ୍ ।"

ତେଣୁ ନାଟ୍ୟବେଦ ହେଉଛି ଉଭୟ ଦର୍ଶନୀୟ ଏବଂ ଶ୍ରବଣୀୟ । ଏହା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦେବାରେ ସକ୍ଷମ । ସବୁ ବର୍ଣ୍ଣର ଲୋକେ ଏଥିରୁ ବିମଳ ଆନନ୍ଦ ଉଠାଇପାରିବେ ।

ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟି ପରେ ବ୍ରହ୍ମା ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ କହିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ଦେବତାଗଣ ଅଯୋଗ୍ୟ ବୋଲି ଇନ୍ଦ୍ର ମତ ଦେଲେ । ତେଣୁ ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଭରତଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ତାଙ୍କର ଶତପୁତ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରୟୋଗଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଜୟ ଉତ୍ସବରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଭରତ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କଲେ । ଏହାର ବିଷୟ ଥିଲା ଦେବାସୁର ଯୁଦ୍ଧ ବିଷୟକ ।

ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବ/ଜର୍ଜର ପୂଜା

କେତେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲୋଚକ ୟୁନାନୀ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ ଆଲୋକପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ 'ମେ-ପୋଲ' ଉତ୍ସବ ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । 'ୟୁରୋପରେ ମେ' ମାସରେ ଏହି ମଇ ଦିବସକୁ ଖୁବ୍ ଆଡ଼ମ୍ବର ସହକାରେ ପାଳନ କରାଯାଏ । ମେ' ପହିଲା ତାରିଖ ଦିନ କୌଣସି ଏକ ଯୁବତୀକୁ ପୁଷ୍ପରେ ସଜାଇ ତାକୁ ମେ-ରାଣୀ ଭାବେ ବୁଲାଇ ଜନସାଧାରଣ ତା' ଚାରିପଟେ ନାଚିଥାନ୍ତି । ଏହି ଉତ୍ସବରେ 'ମେପୋଲ' ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଜନସାଧାରଣ ନବଜୀବନର ପ୍ରତୀକ ଏକ ଓକ୍ ବୃକ୍ଷକୁ ସ୍ଥାପନ କରିଥାନ୍ତି ଏବଂ ତା' ଚାରିପଟେ ନାଚିଥାନ୍ତି । ଏହାକୁ ମେ-ପୋଲ

ଉତ୍ସବ କୁହାଯାଏ । ଭାରତରେ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର କେତନଦଣ୍ଡ ସ୍ଥାପନା ସ୍ମୃତିକୁ ଏହା ମନେପକାଇଦିଏ ।

ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କରିସାରି ବ୍ରହ୍ମା ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ କହନ୍ତେ, ଦେବଗଣ ଏଥିପାଇଁ ଅଯୋଗ୍ୟ ବୋଲି କହିଥିଲେ । ତେଣୁ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଭରତ ତାଙ୍କର ଶହେପୁତ୍ରଙ୍କୁ ଧରି ଏହାର ପ୍ରୟୋଗଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ଭାରତରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲା । ଦେବାସୁର ଯୁଦ୍ଧ ବିଷୟକ ଏହି କାହାଣୀରେ ଦେବତାମାନେ ବିଜୟ ଓ ଅସୁରମାନେ ପରାଜୟ ବରଣ କରିଥିଲେ । ଦେବଗଣ ଖୁସିହୋଇ ଭରତଙ୍କୁ ନାନା ଉପହାର, ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର ଧ୍ୱଜ ଅର୍ପଣ କଲେ । ମାତ୍ର ଅସୁରଗଣ ବ୍ୟଥିତ ହୋଇ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ନାନାପ୍ରକାର ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଅଭିନୟ ବନ୍ଦ ହୋଇଗଲା । ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର କେତନଦଣ୍ଡ ଉତ୍ତୋଳନ କରି ବିଧ୍ୱଂସକାରୀ ଅସୁରଗଣଙ୍କୁ ପ୍ରହାର କରି ରଙ୍ଗପୀଠରୁ ତଡ଼ିଦେଲେ । ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ କରିଥିବାରୁ ଏହି ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ନାମ ରଖାଗଲା 'ଜର୍ଜର' । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ 'ଜର୍ଜର ପୂଜା'ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥିଲା ।

କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ ମଇଦିବସ ସହିତ ଭାରତୀୟ ହୋଲି ଉତ୍ସବକୁ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ପଣ୍ଡିତ ହରପ୍ରସାଦ ଶାସ୍ତ୍ରୀ ଏଥିରେ ନାଟକରୁ ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାକୁ ଯାଇ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ଧ୍ୱଜକୁ ସଜାଇ ବନ୍ଦନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ସଜ୍ଜିତ ଧ୍ୱଜଦଣ୍ଡ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ଧ୍ୱଜ ଭାବେ ପୂଜିତ ହୋଇଥାଏ । ବିଘ୍ନର ଅବକାଶ କରିଥିବାରୁ ଏହି ଧ୍ୱଜଦଣ୍ଡ ବା ଜର୍ଜର ସେହିଦିନଠାରୁ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପୂର୍ବରୁ ସାଧାରଣତଃ ପୂଜାପାଇ ଆସୁଛି । ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବର ବର୍ଣ୍ଣନା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଏହି ଉତ୍ସବ ସାଧାରଣତଃ ବର୍ଷାଋତୁ ଶେଷରେ ଭାଦ୍ରବ ମାସ ଶୁକ୍ଳ ଦ୍ୱାଦଶୀ ଦିନ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବା ଲାଗି ପାଳନ କରାଯାଇଥାଏ ।

ପୁଣି କେତେକ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବ ଏବଂ ମେ-ପୋଲ ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ସାମ୍ୟ ନାହିଁ ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । କାରଣ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବରେ ଇନ୍ଦ୍ର ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୋଇ ଅଧିକ ବର୍ଷା ଦିଅନ୍ତି । ଫଳରେ ଭଲ ଫସଲ ହୁଏ । ଏ ଉତ୍ସବ ଏବେ ବି ନେପାଳରେ ପ୍ରଚଳିତ । ଭାରତର ମହେନ୍ଦ୍ର-ଧ୍ୱଜଉତ୍ସବର ଏକ ଅବଶିଷ୍ଟ ରୂପ ଭାବେ ନେପାଳର ଧ୍ୱଜଉତ୍ସବକୁ ଯଦି ନିଆଯାଏ, ତେବେ ନାଟକ ଏଥିରୁ ଉତ୍ପତ୍ତି ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

ବିଷ୍କମ୍ଭକ

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । କଥାକୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ଅଙ୍କର ନାମ ବିଷ୍କମ୍ଭକ । ଏହା ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ରହେ ।

ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ପାତ୍ରର ବାର୍ତ୍ତାଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା କଥାଂଶରେ ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏହି ବିଷ୍କମ୍ଭକ ମଧ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ; ଯଥା - ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ । ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହା ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ ଏହାକୁ ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକ କୁହାଯାଏ । ମଧ୍ୟମ ତଥା ଅଧମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ହେଲେ ଏହାକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ମିଶ୍ର ବିଷ୍କମ୍ଭକ କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ବିଷ୍କମ୍ଭକରେ ଅତିକମ୍‌ରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯଦି ଦୁଇଟିଯାକ ପାତ୍ର ଅଧମଶ୍ରେଣୀର ହୁଅନ୍ତି, ତେବେ ଏହା ବିଷ୍କମ୍ଭକ ନ ହୋଇ ପ୍ରବେଶକ ହୋଇଯାଏ ।

ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ 'ନାଟକ ବିଚାର' ପୁସ୍ତକରେ ଏହି ବିଷ୍କମ୍ଭକ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି - "ଦର୍ଶକ ସହଜ ଅର୍ଥୋପଲବ୍‌ଧି ଓ ସହାନୁଭୂତି ଆକର୍ଷଣ ନିମିତ୍ତ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ ଘଟଣାବଳୀର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବିବରଣୀ ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିଜ ବ୍ୟାଖ୍ୟାର ସୂଚନା ଏଥିରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଥାଏ (ପୃ-୫୩) ।" ଏହା ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ ସହିତ ଏକପ୍ରକାର ତୁଳନୀୟ ।

ନାଟକର ପାତ୍ର ସାଧାରଣତଃ ତିନିପ୍ରକାର ; ଯଥା - ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ ଏବଂ ଅଧମ । ରାଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ, ପୁରୋହିତ ଆଦି ଉତ୍ତମ ଶ୍ରେଣୀର । ଚୋର, ସେବକ, ସେବିକା, ସିପାହି ଆଦି ଅଧମ ପାତ୍ର । ଶେଷ ପାତ୍ର ହେଉଛି ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର । ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ର ଶିକ୍ଷିତ । ସଂସ୍କୃତରେ ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରନ୍ତି । ଅଶିକ୍ଷିତ ପାତ୍ର ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଉଦାହରଣ - ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ତୃତୀୟ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ରହିଛି । ଏଠି କଣ୍ୱ ମୁନିଙ୍କର ଜଣେ ଶିଷ୍ୟ ସଂସ୍କୃତରେ ସମ୍ଭାଷଣ ଦେଇ ଆଶ୍ରମରେ ରାଜାଙ୍କ ରହିବା ବିଷୟର ସୂଚନା ଦେଇଛି । ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ଶକୁନ୍ତଳାର ଦୁଇଜଣ ସଖୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ ଶାପର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ।

ଏହା ନାଟକର ଅସଂବଦ୍ଧ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଭାଷା ସଂସ୍କୃତ ବା ପ୍ରାକୃତ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଭାଷା ସଂସ୍କୃତ ଓ ପ୍ରାକୃତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । 'ମାଳତୀମାଧବ' ନାଟକର ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କରେ କପାଳକୁଣ୍ଡଳାର ପ୍ରୟୋଗ ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ହୋଇଥିବାବେଳେ, ରାମାଭିନନ୍ଦ ନାଟକରେ କ୍ଷପଣକ ଓ କାପାଳିକର ପ୍ରୟୋଗ ମିଶ୍ର ବିଷ୍କମ୍ଭକ ।

ପ୍ରବେଶକ

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ପରି ପ୍ରବେଶକ ମଧ୍ୟ ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତ କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଧମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏମାନେ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । ଅଙ୍କ ଆରମ୍ଭରେ ପ୍ରବେଶକରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ନ ଥାଏ ।

ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ଦୂତ ମୁଖରେ ନାଟକ ବହିର୍ଭୂତ ଘଟଣାର ଯେଉଁ ରୀତି ରହିଛି, ତାହା ହେଉଛି ପ୍ରବେଶକ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ ।

ଅଧମ ବା ନୀଚଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରର ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା ମଧ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ ଶୌରସେନୀ ଆଦି ନ ହୋଇ ମାଗଧୀ, ଶକାରୀ ହୋଇଥାଏ । ଦୁଇଅଙ୍କର ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶକର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଏବଂ ପ୍ରବେଶକ ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୋଇଥାଏ ।

ପ୍ରବେଶକ	ବିଷ୍କମ୍ଭକ
୧. ଏହା ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟର କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ ।	୧. ଏହା ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟର କଥାଂଶର ମଧ୍ୟ ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ ।
୨. ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।	୨. ଏଥିରେ ଏକ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମପାତ୍ର, ଏକ ମଧ୍ୟମ ତଥା ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଅଧମ ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।
୩. ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତର ପ୍ରୟୋଗ ଆଦୌ ଘଟି ନ ଥାଏ । ପ୍ରାକୃତ ମଧ୍ୟ ଶିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ମାଗଧୀ, ଶକାରୀ ଆଦି ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ।	୩. ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତ ତଥା ବିଶିଷ୍ଟ (ଶୌରସେନୀ ଆଦି) ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା ଆଦିର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ ।
୪. ରୂପକ ଆରମ୍ଭରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଆଦୌ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସଦାସର୍ବଦା ଏହା ଦୁଇ ଅଙ୍କର ମଝିରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଷଷ୍ଠ ଅଙ୍କ ହେଉଛି ପ୍ରବେଶକର ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ।	୪. ରୂପକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ । ଏପରିକି ଦୁଇଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବି ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇପାରେ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କ ହେଉଛି ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ।

ଚୂଳିକା

ଏଥିରେ କଥାଂଶର ସୂଚନା ଯବନିକା ଅନ୍ତରାଳରେ ଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଦିଆ ଯାଇଥାଏ । ଚୂଳିକାରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ର ଦ୍ୱାରା ଏହି ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଉତ୍ତର ରାମଚରିତର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଆତ୍ରେୟୀଙ୍କ ଆଗମନ ପରେ ପରେ ନେପଥ୍ୟରୁ ବନଦେବୀ ତାଙ୍କର ସ୍ୱାଗତ କରିଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ରୀ ବାସନ୍ତିକାଦ୍ୱାରା ଆତ୍ରେୟୀଙ୍କ ଆଗମନର ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ ଏହା ହେଉଛି 'ଚୂଳିକା' ।

'ମହାବୀରଚରିତ'ରେ ମଧ୍ୟ ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା, ରାମ ପରଶୁରାମଙ୍କୁ ଜିତି ଯାଇଛନ୍ତି ବୋଲି ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ।

ଅଙ୍କାବତାର

ଏଠାରେ ଅଙ୍କର ଶେଷ ଭାଗରେ ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା, ସୂଚିତ କାର୍ଯ୍ୟ ପରମ୍ପରାକୁ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖି, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କର ଅବତାରଣା କରାଗଲେ, ଅଙ୍କାବତାର ହୁଏ । ଅଙ୍କ ଶେଷର କଥାବସ୍ତୁର ଧାରା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କକୁ ଲମ୍ବିଯାଏ । ଏଠି ପାତ୍ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରୁ ଓହରିଯାଇ, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ପୁଣିଥରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସିଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରବେଶକ, ବିଷ୍କମ୍ଭକ ନ ହୋଇ, ଅଙ୍କାବତାର ହୋଇଥାଏ ।

'ମାଳବିକାଗ୍ନିମିତ୍ର' ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଶେଷରେ ବିଦୂଷକ ଆଗାମୀ ଅଙ୍କର କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ - ''ତମେ ଦୁଇଜଣ ଦେବୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟଗୃହକୁ ଯାଇ ସେଠାରେ ସଙ୍ଗୀତର ଉପଯୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥା କରି, ପୂଜ୍ୟ ମିତ୍ରଙ୍କ ପାଖକୁ ଦୂତ ହାତରେ ଖବର ପଠାଇବ, ଅଥବା ମୃଦଙ୍ଗର ଶବ୍ଦ ତାଙ୍କୁ ଏଠାରୁ ଉଠାଇ ଦେବ ।'' ତାହାପରେ ମୃଦଙ୍ଗର ଶବ୍ଦ ଶୁଣିବା ପରେ ପରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ସମସ୍ତ ପାତ୍ର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପାତ୍ରର ଶିଷ୍ୟ-ଶିକ୍ଷା-କ୍ରମ ଦେଖିଥାନ୍ତି ।

ଏହିପରି ଭାବରେ ପୂର୍ବ ଅଙ୍କର କଥାବସ୍ତୁ ଆଗାମୀ ଅଙ୍କରେ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବେ ଅବତରି ଆସିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଏହାକୁ ଅଙ୍କାବତାର କୁହାଯାଏ ।

ଭରତବାକ୍ୟ

ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରଶସ୍ତିଗାନ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଭରତବାକ୍ୟ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ନାଟକର ଶେଷରେ ଏହା ସନ୍ନିବେଶିତ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକର ଶେଷଭାଗରେ ମିଳନ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଶାନ୍ତି ପ୍ରଘଟ ହେଉଥିଲେ, କୌଣସି ଧାର୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ପୁରୁଷ ଆଶୀର୍ବଚନ ଶୁଣାଇଥାନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି 'ଭରତବାକ୍ୟ' । 'ମଧୁରେଣ ସମାପୟତି' ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଭରତବାକ୍ୟ ଆଦୌ ନାହିଁ । ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏହା ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ ।

ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି

ସଂସ୍କୃତ ଅଳଙ୍କାର ଶାସ୍ତ୍ରରେ ସଂଳାପକୁ ଯେଉଁ କେତୋଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି, 'ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି' ହେଉଛି ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ । ଏହାର ଇଂରାଜୀ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ହେଉଛି ସଲିଲକି (Soliloquy) ।

ଅଶ୍ରାବ୍ୟକୁ ସ୍ୱଗତ ବା ଆତ୍ମଗତ କୁହାଯାଇଥାଏ । କାରଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ କୌଣସି ପାତ୍ର ଲାଗି ଏହା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ବକ୍ତା ନିଜ ମନକୁ ମନ କହିଥାଏ । ଏହା କେବଳ ତା' ନିଜ ପାଇଁ । କୌଣସି ପାତ୍ର ଏଥିରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରି ନ ଥାଏ, କାରଣ ଏହା ତାହା ଲାଗି ଅଭିପ୍ରେତ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଉପନ୍ୟାସରେ ଲେଖକ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବାବେଳେ, ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱଗତ ଭାଷଣର ଉପଯୋଗ କରିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସଂଳାପରେ ଯାହା ପ୍ରକାଶ କରିହୁଏ ନାହିଁ, ତାହାକୁ ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ମନକୁ ମନ କହିବାଟା ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଲାଗିଥାଏ, ତେବେ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ, କେତେକ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିରେ, ଚରିତ୍ର ନିଜେ ନିଜ ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ଜରୁରୀ ହୋଇପଡ଼ିଥାଏ ।

କୌଣସି ଚରିତ୍ରର ଯଦି କେହି ଅନିଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଉଥାଏ କିମ୍ବା କୌଣସି ପାତ୍ରକୁ ନିଜର ବିଚାର ଜଣାଇବାକୁ ଚାହୁଁ ନ ଥାଏ, ତେବେ ଦର୍ଶକକୁ ଏହି ବିଷୟ ଜଣାଇବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପକୁ ହିଁ ବାଛି ନେଇଥାଏ । କାରଣ ଏହାଛଡ଼ା ତା' ପାଖରେ ଅନ୍ୟକୌଣସି ଉପାୟ ନ ଥାଏ, ସ୍ୱଗତ କଥନରେ ଚରିତ୍ର କିଛି ଚିନ୍ତା କରୁଥିବାବେଳେ ଶବ୍ଦ ଅନାୟାସରେ ତା' ମୁଖରୁ ବାହାରି ଚାଲିଥାଏ । ଯଦି କୌଣସି ଦ୍ୱିତୀୟ ଚରିତ୍ର ଏହି ଶବ୍ଦକୁ ଶୁଣିଦିଏ, ତେବେ ଚିନ୍ତା କରୁଥିବା ପାତ୍ରର ସବୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଏ । ମନୋଭାବର ସ୍ୱରୂପକୁ ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ହେଉଛି ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଏପରି କିଛି ସ୍ୱଗତଭାଷଣ ରହିଛି, ଯାହା ହେଉଛି ବିଶ୍ୱର ଚମତ୍କାର ଗୀତିକବିତା । ତେବେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱଗତ ଭାଷଣର ଉପଯୋଗ ଯଥାସମ୍ଭବ କମ୍ କରିବା ଉଚିତ । କାରଣ ଏହା ନାଟକରେ ଏକପ୍ରକାର ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନେ ଏହାକୁ ପୁରୁଣା ଅନୁଚିନ୍ତା ଭାବେ ଗଣନା କରିଥାନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏହି ଅଭାବ ପୂରଣ ପାଇଁ ଆଉ ଏକ ପାତ୍ରକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଅଣାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ମନ ଏବଂ ବିବେକର ସଂଘର୍ଷକୁ ଜାରି ରଖାଯାଏ । କେତେକ ଟେଲିଫୋନ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଅଭାବକୁ ମେଣ୍ଟାଇଥାନ୍ତି । ବଡ଼ କଥା ହେଉଛି, ଏଠାରେ ଏକ ବିଶ୍ୱସନୀୟ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ।

ଜନାନ୍ତିକେ

ଭାରତୀୟ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ବସ୍ତୁର ତିନୋଟି ବିଭାଗ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ସର୍ବଶ୍ରାବ୍ୟ, ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ, ଅଶ୍ରାବ୍ୟ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ପାଞ୍ଚଭାଗରେ ବିଭାଜନ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, ଅପବାରିତ,

ଜନାନ୍ତିକେ, ନେପଥ୍ୟଭାଷଣ, ଆକାଶଭାଷିତ । ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଶୁଣିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏହା ସ୍ୱଗତ ପରି ମଧ୍ୟ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚସ୍ଥିତ କୌଣସି ପାତ୍ର ମଧ୍ୟ ଶୁଣିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ତେବେ ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉପସ୍ଥିତ କେତେକ ପାତ୍ର ଶୁଣିପାରିବେ । ଏହା ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା - ଜନାନ୍ତ ବା ଜନାନ୍ତିକେ, ଅପବାରିତ ।

ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅନ୍ୟ ପାତ୍ରର ଉପସ୍ଥିତିରେ, ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଏପରି ଭାବେ ମନ୍ତ୍ରଣା କରିବେ, ଯେମିତିକି ଜଣାପଡ଼ିବ, ଜଣେ ଅନ୍ୟଜଣକୁ ନିଜ କଥା ଜଣାଇବାକୁ ଚାହୁଁନି । ଏହାହିଁ ବାସ୍ତବରେ ଜନାନ୍ତିକ ବା ଜନାନ୍ତିକେ । ଦର୍ଶକକୁ ଲାଗେ, ଯେମିତିକି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜ ଭିତରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁଛନ୍ତି, ଯାହାକୁ ଅନ୍ୟ କେହି ଶୁଣୁ ନାହିଁ । ଏହାକୁ ତ୍ରିପତାକାର ଲକ୍ଷଣ କୁହାଯାଇଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯେଉଁ ପାତ୍ର ପ୍ରତି କୌଣସି ବିଶେଷ ବକ୍ତବ୍ୟ ଅଭିଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ତା' ଆଡ଼କୁ ହାତର ସବୁ ଆଙ୍ଗୁଳି ଉପରକୁ ଟେକି କେବଳ ଅନାମିକା ଆଙ୍ଗୁଳି ତଳକୁ କରିବାକୁ ତ୍ରିପତାକା କୁହାଯାଏ । ଏହିପରି ହାତର ଭାବକୁ କୁହାଯାଏ ତ୍ରିପତାକାକର । ଏହିପରି ଭାବେ ଅନ୍ୟପାତ୍ରକୁ ବାରଣ କରି ଦୁଇଟି ପାତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରିବାକୁ କୁହାଯାଏ 'ଜାନାନ୍ତିକେ' ।

ପୂର୍ବରଙ୍ଗ

ଭରତମୁନି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ବିସ୍ତୃତ ବିବରଣୀ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ଉଚିତ । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଅଭିନୟର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ ଦୈବୀକୃପା ଲାଭ କରିବା । ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ସମସ୍ତ କ୍ରିୟା ଆମକୁ ସେହି ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକ କଥା ସ୍ମରଣ କରାଇଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ଗୀତ, ସଙ୍ଗୀତ ତଥା ନୃତ୍ୟର ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଥାଏ । ରଙ୍ଗଭୂମିରେ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଏହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଏହି ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି -

"ଯସ୍ମାଦ୍ରଙ୍ଗେ ପ୍ରୟୋଗୋୟଂ ପୂର୍ବମେବ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟତେ
ତସ୍ମାଦୟଂ ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ବିଜୟୋ ଦ୍ୱିଜସ୍ତମା ।"

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଧନଞ୍ଜୟ 'ଦଶରୂପକ'ରେ କହିଛନ୍ତି - 'ପୂର୍ବ ରଜ୍ୟତେସ୍ମିନ୍ନିତି ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ନାଟ୍ୟଶାଳା' । ଅର୍ଥାତ୍ ସାମାଜିକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ଆନନ୍ଦ ମିଳିବା କଥା ଏଥିରେ କୁହାଯାଇଛି । ଏହିପରି ଭାବେ ନାଟ୍ୟଶାଳା ସହିତ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଅଭିପ୍ରାୟ ସଂଶ୍ଲିଷ୍ଟ । ନାଟକ ଆଦି ରୂପକ ଆରମ୍ଭରେ ମଙ୍ଗଳାଚରଣ, ଦେବତାସ୍ତବନ ଆଦି ଯେଉଁ ଔପଚାରିକ କ୍ରିୟା ସଂପାଦନ କରାଯାଏ, ତାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଶାରଦାତନୟ ତାଙ୍କର ଭାବପ୍ରକାଶନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଲକ୍ଷଣ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି -

ନଟୀ ନଟାଶ୍ଚ ମୋଦନ୍ତେ ଯତ୍ରାନ୍ୟୋନ୍ୟାନୁରଂଜନାତ୍ ।
ଅତୋ ରଙ୍ଗ ଇତି ଜ୍ଞେୟଃ ପୂର୍ବ ଯତ୍‌ସ ପ୍ରକଳ୍ପତେ ।
ତସ୍ମାଦୟଂ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ଇତି ବିଦ୍ୱଦ୍‌ଭିରୁଚ୍ୟତେ
କଳପାତାଃ ପାଦଭାଗାଃ ପରିବର୍ତ୍ତଣ୍ଟି ସୁରଭିଃ
ପୂର୍ବକ୍ରିୟତେ ଯଦ୍ରଙ୍ଗେ ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ଭବେଦତଃ ।

ଏଠି ନଟ ନଟୀ ପରସ୍ପରକୁ ରଂଜନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆନନ୍ଦ ପାଇଥାନ୍ତି । ଏହାକୁ ରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଯାହା ରଙ୍ଗ ପୂର୍ବରୁ କରାଯାଇଥାଏ, ତାହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ବୋଲାଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଶାରଦାତନୟ ବାଇଶି ଅଙ୍ଗର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଆଳଙ୍କାରିକ ବିଶ୍ୱନାଥ ନାଟକ ପୂର୍ବରୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ତା'ପରେ ପୂଜା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାଳାର ବିଘ୍ନ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ନର୍ତ୍ତକମାନେ ଯାହାକିଛି କରିଥାନ୍ତି, ତାହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । 'ସାହିତ୍ୟଦର୍ପଣ'ରେ ବିଶ୍ୱନାଥ କହିଛନ୍ତି -

ଯନ୍ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁନଃ ପୂର୍ବମ୍ ରଙ୍ଗବିଘ୍ନୋପଶାନ୍ତୟେ
କୁଶୀଲବାଃ ପ୍ରକୁର୍ବନ୍ତି ପୂର୍ବରଙ୍ଗଃ ସ ଉଚ୍ୟତେ

ଭରତ ଯେଉଁ ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି, ତାକୁ ହିଁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ବିଶ୍ୱନାଥ, ନାଟକ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନୟର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ ଦୈବୀକୃପା ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ ବୋଲି ଉଭୟ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଠି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ନର୍ତ୍ତକର ଭୂମିକା ପ୍ରଥମେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଭରତ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ଛ' ଅଙ୍ଗର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - ପ୍ରତ୍ୟାହାର, ଅବତରଣ, ଆରମ୍ଭ, ଆଶ୍ରାବଣା, ବକ୍ତପାଣି, ପରବାହନ । ଏହି କ୍ରମରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦ୍ୟ ତଥା ଗାୟନ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ଯୋଜନା ପରେ ପରେ ପାଣି ବିଭାଗ ନିମିତ୍ତ ସଂଘୋଟନା ଏବଂ ତନ୍ତ୍ରୀ ତଥା ଭାଣ୍ଡବାଦ୍ୟର ସଂଯୋଗରେ ମାଗସିରିତର ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ବିଶଦ ଭାବେ ଭରତ ଏସବୁ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଏ ସବୁର ପ୍ରୟୋଗ ଯବନିକା ଭିତରେ ସଂପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । ପୂର୍ବରୁ ଭରତ ଯବନିକା ବାହାରେ କରାଯାଉଥିବା ପ୍ରୟୋଗ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା ପ୍ରଥମେ କରିଛନ୍ତି । ପରେ ଯବନିକା ବାହାରେ ପ୍ରୟୋଗ କଥା ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ଉତ୍‌ଥାପନକୁ ଅଭିନୟର ଆରମ୍ଭ ବୋଲି ମାନିଥାଆନ୍ତି । କାରଣ ନାନ୍ଦୀପାଠକାରୀ ଏହିଠାରୁ ରଙ୍ଗରେ ପ୍ରଥମେ ଅଭିନୟର ଉତ୍‌ଥାପନ କରିଥାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକର୍ମୀ, ସୂତ୍ରଧାର ଆଦି ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରୁ ପ୍ରବେଶ କରି ଲୋକପାଳଙ୍କ ବନ୍ଦନା ଗାଇଥାନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରୟୋଗକୁ 'ପରିବର୍ତ୍ତନ' କୁହାଯାଇଥାଏ । ଉତ୍‌ଥାପନ ବିଧି ପରେ ପରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ବୋଲି ଅନେକ ମତ ଦିଅନ୍ତି ।

ନାନ୍ଦୀ

ନାଟକ ଆରମ୍ଭରେ ନାନ୍ଦୀ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଭରତ ଏହାର ଆବଶ୍ୟକତା ଉପରେ ଗୁରତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟରେ କୁହାଯାଇଛି -

''ଆଶୀର୍ବଚନସଂଯୁକ୍ତା ନିତ୍ୟଂ ଯସ୍ମାତ୍‌ପ୍ରଯୁଜ୍ୟତେ
ଦେବଦ୍ୱିଜନୃପାଦୀନାଂ ତସ୍ମାନ୍ନାନ୍ଦୀତି ସଂଜ୍ଞିତା ।''

ପ୍ରଥମେ ସୂତ୍ରଧାର ବାର କିମ୍ବା ଆଠ ପଦର ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିଥାଏ ; ଯଥା - ''ସବୁ ଦେବଗଣଙ୍କୁ ନମସ୍କାର, ଦ୍ୱିଜମାନଙ୍କର ଶୁଭ ହେଉ, ରାଜା ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବିଜୟ ହେଉ, ଗୋ ବ୍ରାହ୍ମଣଙ୍କ ମଙ୍ଗଳ ହେଉ, ପ୍ରଜାବର୍ଗଙ୍କର ମଙ୍ଗଳ ହେଉ, ବ୍ରାହ୍ମଣଦ୍ରୋହୀ ନଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତୁ, ମହାରାଜା ସସାଗରା ପୃଥିବୀକୁ ଶାସନ କରନ୍ତୁ । ରାଷ୍ଟ୍ରର ସମୃଦ୍ଧି ଘଟୁ, ରଙ୍ଗ ସମୃଦ୍ଧି ପ୍ରାପ୍ତ ହେଉ, ନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତକର୍ତ୍ତାଗଣ ବ୍ରହ୍ମଜ୍ଞାନୀ ସମାନ ଧର୍ମ ଲାଭ କରନ୍ତୁ । ନାଟ୍ୟକାର ଯଶଲାଭ କରନ୍ତୁ, ତାଙ୍କର ଧର୍ମର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟୁ, ଦେବତା ତାଙ୍କର ସଦା ମଙ୍ଗଳ କରନ୍ତୁ ।'' ନାନ୍ଦୀର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦର ପାଠ ପରେ ଏହାର ଦୁଇ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ କହନ୍ତି - ''ଆର୍ଯ୍ୟ, ଏହାହିଁ ହେଉ ।''

ନାନ୍ଦୀପାଠ ଦେବତା, ବ୍ରାହ୍ମଣ, ରାଜା ଆଦିଙ୍କ ଆଶୀର୍ବଚନ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ । ଏହା ପରେ ରଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ବାଚିକ ତଥା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟର ଅବତାରଣା ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏହି ପ୍ରୟୋଗକୁ ରଙ୍ଗଦ୍ୱାର କହନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥ ରଙ୍ଗସ୍ଥଳର ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ ପାଇଁ ନାନ୍ଦୀ ଜରୁରୀ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ''ନାନ୍ଦ୍ୟନ୍ତେ ସୂତ୍ରଧାରଃ'' ରହିଥାଏ । କେତେକ ନାଟକରେ ନାନ୍ଦୀଶ୍ଲୋକ ପଛରେ ଏବଂ କେତେକ ନାଟକରେ ଆଗରେ ଏହି ବାକ୍ୟ ଥାଏ । ସେତେବେଳେ ସୂତ୍ରଧାର ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିଥାଏ । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ବେଦସମ୍ମତ ହୋଇଥିବାରୁ ମଙ୍ଗଳକାମନା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନାନ୍ଦୀର ପ୍ରୟୋଗକୁ ସେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାର ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ ନାନ୍ଦୀପାଠ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କ ମତରେ ସୂତ୍ରଧାର ବା ସ୍ଥାପକ ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିବ । ପ୍ରଥମେ ସେ ନେପଥ୍ୟରେ ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିବେ ଏବଂ ପରେ ପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରବେଶ କରିବେ । ନାଟକର ମୂଳବସ୍ତୁ ଏବଂ ନାନ୍ଦୀରେ ପ୍ରବାହିତ ରସର ସାମ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ବୋଲି ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟବିଦ୍‌ଗଣ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାନ୍ଦୀଠାରୁ ହିଁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟପାତ୍ର ବା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ରସଗତ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । The Sanskrit Drama (ପୃ-୩୪୪)ରେ ଆଲୋଚକ ଡଃ କୀଥ୍ ମତ ଦିଅନ୍ତି - "It is a characteristic of

the determination to carry matters to extremes which distinguishes Indian theory that attempts are made to extract from the benediction not merely a general harmony with these them, but also a reference both to the main characters and the chief events."

ନାଟକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ମଙ୍ଗଳାଚରଣର ଅନ୍ୟ ନାମ ହେଉଛି ନାନ୍ଦୀ । ଦେବ, ବ୍ରାହ୍ମଣ, ରାଜାଙ୍କ ଆନନ୍ଦଦାୟୀ ସ୍ତୁତିଗାନ ବା ଆଶୀର୍ବଚନ ହେଉଛି ଏହି ନାନ୍ଦୀ । ଅଷ୍ଟ ବା ଦ୍ୱାଦଶ ପଦଯୁକ୍ତ ନାନ୍ଦୀରେ ମଙ୍ଗଳ ବସ୍ତୁ ଭାବେ ଶଙ୍ଖ, ଚନ୍ଦ୍ର, ଚକ୍ରବାକ, କୁମୁଦ ଆଦି ପରିକଳ୍ପିତ । ଏବେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ନାନ୍ଦୀପାଠକୁ ଭିନ୍ନଭାବରେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ପୂର୍ବବତ୍ ଏହାର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ଆଉ ନାହିଁ ।

ବସ୍ତୁ

ଯେକୌଣସି ନାଟ୍ୟକୃତିରେ କଥାନକ ବା କଥାବସ୍ତୁ ରହିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଆଧାରଶୀଳା, ଯାହା ଉପରେ ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠେ । ବସ୍ତୁ ବା କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ନାଟକର ଶରୀର । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣବାୟୁ ମିଶି ତାହାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରେ । ଅତଏବ ବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ତତ୍ତ୍ୱ ।

କଥା କୌଣସି ନାଟକ ପାଇଁ କେବଳ ଆଧାର । ଏଥିରେ ଯେତେ ପାତ୍ର ଥାଆନ୍ତି ବା ଯେତେ ଘଟଣା ଥାଏ, ସେହି ସେତିକିରେ ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟ ସୁଚାରୁରୂପେ ଚାଲିପାରେନା । ଇତିବୃତ୍ତ ବା କଥା ଏବଂ କଥାନକ ବା କଥାବସ୍ତୁ ଏକ ନୁହେଁ । ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ଭେଦ ରହିଛି । ଯେଉଁଥିରେ କୌଣସି ନାୟକର ଜୀବନଚରିତ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ଆସେ, ତାହାକୁ ଇତିବୃତ୍ତ ବା କଥା କୁହାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟ ଅନୁସାରେ ଘଟଣାକୁ ସଜାଇବାକୁ କଥାବସ୍ତୁ କୁହାଯାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ନାଟକୀୟ କୌତୂହଳ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ରହିଥାଏ । ଏହା ଘଟଣାକୁ ଆକର୍ଷକ, କୌତୂହଳପ୍ରଦ ତଥା ରସସିକ୍ତ କରିବାକୁ ଯାଇ କିଛି କଳ୍ପିତ ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ସମାବେଶ ଘଟାଯାଇଥାଏ ।

କଥାରେ ଚାରୋଟି ଜିନିଷ ଥାଏ ; ଯଥା - ବ୍ୟକ୍ତି, ସ୍ଥାନ, ଘଟଣା ଓ ପରିଣାମ । କିନ୍ତୁ କଥାନକରେ ଏ ସବୁ ବିଷୟ ଥାଇ ମଧ୍ୟ କେତେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିପାରେ । ତେବେ କଥାନକ ରଚନା ସାଧାରଣତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଳାକୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । କେବଳ ନାଟକ ନୁହେଁ, ସାହିତ୍ୟର ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବା ସବୁ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଜୀବନର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ କାର୍ଯ୍ୟ, ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଧିକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ବସ୍ତୁ । ଏସବୁକୁ ଛାଡ଼ି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ଅସମ୍ଭବ ।

ନାଟକରେ ବସ୍ତୁର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଭରତ ବସ୍ତୁ ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ନାଟକରେ ଶରୀର ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟ ଭାବପ୍ରକାଶରେ କହନ୍ତି, ଯଦି ନାଟକର ପ୍ରାଣ ରସ ହୁଏ, ତେବେ ଇତିବୃତ୍ତ ବା ବସ୍ତୁକୁ ନାଟକର ଶରୀର କହିବା ଅଧିକ ଉପଯୁକ୍ତ । ନାୟକ ଆଦି ପାତ୍ରର କ୍ରିୟାକଳାପକୁ ଇତିବୃତ୍ତ କୁହାଯାଏ । ଭରତ କଥାନକ ବା ବସ୍ତୁର ଦୁଇଟି ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଆଧିକାରିକ ଏବଂ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ । ଆଧିକାରିକ ଇତିବୃତ୍ତର ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଏହାର ଅଙ୍ଗ ବା ଗୌଣ । ଫଳ ବା ସ୍ୱାମିତ୍ୱ ଜାହିର କରିବା ହେଉଛି ଅଧିକାର । ଏହାକୁ ଯେ ପ୍ରାପ୍ତ କରେ ତାକୁ ଅଧିକାରୀ କୁହାଯାଏ । ସେହି ଫଳ ଲାଭ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିର୍ବାହିତ ବୃତ୍ତକୁ ଆଧିକାରିକ ବସ୍ତୁ କହନ୍ତି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ରାମକଥା ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକରେ ରାକ୍ଷସ ବଧ, ସୀତାପ୍ରାପ୍ତି ଏବଂ ରାଜ୍ୟାଭିଷେକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଆଧିକାରିକ ଇତିବୃତ୍ତ । ବସ୍ତୁତଃ ଏଥିରେ ନାୟକର କଥା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁ ବୃତ୍ତ ଆଧିକାରିକର ପ୍ରୟୋଜନ ସିଦ୍ଧି ଲାଗି ନିର୍ମିତ ହୋଇଥାଏ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ନିଜର ଫଳ ସିଦ୍ଧ କରେ, ତାହାକୁ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ବୃତ୍ତ କହନ୍ତି । ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବଢ଼ାଇବା, ମୂଳ କାର୍ଯ୍ୟ ବା ବ୍ୟାପାରର ବିକାଶରେ ସହାୟତା ପ୍ରଦାନ କରିବା ।

ଉତ୍ପତ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବସ୍ତୁର ବିଭାଗ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ସୃଷ୍ଟି ସଂପଦ ଲାଗି ଯେକୌଣସି ବୃତ୍ତ ଚୟନ କରିପାରେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବସ୍ତୁକୁ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ; ଯଥା - ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ଏବଂ ମିଶ୍ର । ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇତିବୃତ୍ତ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ପୁରାଣ ଆଦି ବୃହତ୍ କଥାରୁ ନିଆଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇତିବୃତ୍ତରେ ମନଇଚ୍ଛା ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିପାରେ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱନାଥ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଯଦି ରସ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବା ନାୟକ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବସ୍ତୁ, ଅନୁଚିତ ବା ବିରୁଦ୍ଧ ହୁଏ, ତେବେ ସେ ନାଟକ ସର୍ବାଦୌ ପରିତ୍ୟାଜ୍ୟ । ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁ କବିଦ୍ୱାରା କଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରକରଣ, ଭାଣ ଆଦି ରୂପକରେ ଏହିପ୍ରକାର ବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଭବଭୂତିଙ୍କ ମାଳତୀମାଧବ, ଶୂଦ୍ରକଙ୍କ ମୃଚ୍ଛକଟିକର କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଉତ୍ପାଦ୍ୟ । ମିଶ୍ର ବସ୍ତୁର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇଥାଏ । ଏଠି କବି କଳ୍ପନାରୁ ବହୁତ ଅଂଶ ମିଶାଇଥାଏ ।

ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ଏବଂ ମିଶ୍ର ଇତିବୃତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ବିଭାଜନ ଆଣିବା ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ପ୍ରଖ୍ୟାତ କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟ୍ୟକାର ବହୁ ଭାବରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିଥାଏ । କିନ୍ତୁ କଳ୍ପିତ ବା ଉତ୍ପାଦ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁରେ ଏଭଳି କୌଣସି ବନ୍ଧନ ରହି ନ ଥାଏ । ମିଶ୍ର କଥାବସ୍ତୁରେ କିଛିଟା ବନ୍ଧନ ରହିଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟବିଦ୍‌ଗଣ ଇତିବୃତ୍ତର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଜରୁରୀ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହା ମଧ୍ୟ ତ୍ରିବର୍ଗ ଫଳ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ; ଯଥା - ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ ଏବଂ କାମ ।

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ନାଟକ

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ ଜୀବନର ମିଶ୍ରିତ ଏବଂ ଜଟିଳ ରୂପକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମାନବ ଜୀବନରେ ଅନନ୍ତ ସୁଷମା ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଭରି ଦେଇଥାଏ ।

ଓ୍ୱାଲଟାର ପିଟରଙ୍କ ମତରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ଅର୍ଥ curiosity and the love of beauty ଅନ୍ୟ ଜଣେ ଆଲୋଚକ ଓ୍ୱାଟ୍‌ସ ଡାନଟନ୍ ଏହାକୁ The Renaissance of wonder କହିଛନ୍ତି । କମ୍ପଟନ୍ ରିକେଟ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ତିନୋଟି ଜିନିଷ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି (କ) Subtle sense of mystery (ଖ) Exuberant intellectual curiosity (ଗ) An instinct for the elemental simplicities of life, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ରେନେଁସା ସମୟରେ ସର୍ବାପେକ୍ଷା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ପରେ ପରେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ରେନେଁସା ଏବଂ ରିଫର୍ମେସନ ଯୁଗର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତିସ୍ୱରୂପ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିଲା ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନର ବିଚିତ୍ର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ଶ୍ଳେଗେଲଙ୍କ ଭାଷାରେ "all contravities; nature and art, poetry and prose, seriousness and mirth, recollection and anticipation, spirituality and sensuality, territorial and celestial; life and death, are by it blended together in the most intimate combination" (Dramatic Literature, P.342) ଶ୍ଳେଗେଲ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସାହିତ୍ୟକୁ ଚିତ୍ରକଳା ସଙ୍ଗେ ତୁଳନା କଲାବେଳେ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟକୁ ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ଚିତ୍ରକଳାର ମୂର୍ତ୍ତି ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟର ମୂର୍ତ୍ତିଭଳି ଏତେଟା ସୁନ୍ଦର ହୋଇପାରେନା ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ ଲଘୁ-ଗୁରୁ, ଗଦ୍ୟ-ପଦ୍ୟ ଉଭୟର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ-ନାୟିକାଗଣ ଅସାଧାରଣ ସ୍ତରର ଓ ଖ୍ୟାତିସମ୍ପନ୍ନ; କିନ୍ତୁ ବେଳେବେଳେ ଏହି ଚରିତ୍ରଗଣ ସାଧାରଣ ସ୍ତରକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଥା'ନ୍ତି । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ ମୂଳ କାହାଣୀ ସହିତ ଅନେକ ଉପକାହାଣୀ ଥାଏ । ମୂଳ ଘଟଣା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅନେକ ଉପ ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କ ମତରେ ଜଟିଳତା ମଧ୍ୟରେ ଐକ୍ୟ ସ୍ଥାପନ ହେଉଛି ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ହେଲା, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର ଓ ଉତ୍ତେଜନାପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାକୁ ଦେଖାଇବା । ଘଟଣାର ନାନା ଘାତପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକର ଗତିବେଗକୁ ବିଶେଷରୂପେ ଦ୍ରୁତ ଓ ଉଦ୍ଦୀପିତ କରିବା ହେଲା ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । କଳହ, ଯୁଦ୍ଧ, ହତ୍ୟା, ଆଦିକୁ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଇ ଚିତ୍ତରେ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷଣ ।

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପେନ୍‌ରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ଉଦ୍‌ଗାତା ହେଉଛନ୍ତି ସେକ୍ସପିଅର । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ପ୍ରାୟତଃ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଏଥିରେ ବୀରତ୍ୱ, ମର୍ଯ୍ୟାଦା, ଦେଶପ୍ରେମ, ପ୍ରେମ, ସ୍ୱାଧୀନତା ଏବଂ ଆବେଗପ୍ରବଣତାକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ସଂଳାପ ଅଧିକ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣତାକୁ ଧରି ରଖିଥାଏ । ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱାଧୀନ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର କେତେକ ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଉଭୟ ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ନୁହନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍‌କକୁ ଆମେ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ ଭାବରେ ଗଣିଥାଉ । କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଦୁଇପ୍ରକାର ଯଥା - (୧) ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ, (୨) ନିଓ କ୍ଲାସିକ୍ ବା ପରବର୍ତ୍ତୀ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ । ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟ୍‌କଗୁଡ଼ିକରେ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ସଂହତି ରୂପସହ ଦେଶକାଳର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମ୍‌ର ନାଟକ ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ବା ଯଥାର୍ଥ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପରୀତି ରହିଛି । ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହ ଶିଳ୍ପରୀତିର ମିଳନ ଘଟାଇବା ହିଁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନଙ୍କ ପରେ ରୋମ୍‌ରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ି ରଚିତ ହୁଏ । ରୋମାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଭୟଙ୍କର ଏବଂ ଅତି ପ୍ରାକୃତ ରୂପମାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଯାହା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟର ଅନୁପଯୋଗୀ । ଏଥିରେ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ, ଅଳଙ୍କାରଯୁକ୍ତ ବାକ୍ୟ ଘଟଣାର ମନ୍ଥରଗତି ଆଦି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ; କିନ୍ତୁ ପରେ ପରେ ଇଟାଲୀ ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଯେଉଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଗଢ଼ିଉଠିଲା, ସେଥିରେ କିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ଏହାର

ନାମ ନିଓକ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକର ଉଦ୍‌ଗାତା ହେଲେ ଫ୍ରାନ୍ସର କର୍‌ନିଲ, ରେସିନ୍, ଭଲଟେୟାର, ଇଟାଲୀର ଆଲଫିୟେରୀ ପ୍ରମୁଖ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ଓ ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ଅଜ୍ଞାତ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରେମର ଚିତ୍ର ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ । ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍‌ରେ କ୍ଲାସିକ୍ ପରି କୋରସ୍ ନ ଥାଏ । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରାୟ ସମାନ । କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଅସାଧାରଣ ଏବଂ ଖ୍ୟାତିସମ୍ପନ୍ନ । ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକରେ ସେମାନଙ୍କର କେବଳ ମାନବାୟନ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ କୌଣସି ଘଟଣା ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏନି । କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ସ୍ୱର ହେଉଛି ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର । ଏହାର ଭାଷା ଓଜସ୍ୱିନୀ । ସର୍ବତ୍ର ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ । ଲଘୁରସ ବା ହାସ୍ୟପରିହାସ ପ୍ରାୟତଃ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନି । ଏହି ନାଟକ ଅତି ମାତ୍ରାରେ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ; ତେଣୁ ଏଥିରେ ଘଟଣାର ଗତି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକପରି ତୀବ୍ର ନ ହୋଇ ଶିଥିଳ ହୋଇଥାଏ । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ସ୍ଥାନ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକଠାରୁ ବହୁ ଉଚ୍ଚରେ ।

ସାମାଜିକ ନାଟକ

ସମାଜର ବିନ୍ଦୁ ବିସର୍ଗ, ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ, ହସକାନ୍ଦ, ହର୍ଷ ସଂଘର୍ଷକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ, ତାହାକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କହନ୍ତି । ଏଥିରେ ସାମାଜିକ ମଣିଷର କଥା ରହିଥାଏ । ତା'ର ହାବଭାବ, ଭଲମନ୍ଦ, ଜୀବନ-ଜିଜ୍ଞାସାର ଚିତ୍ର ରୂପ ନେଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ସମାଜରୁ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ସାମାଜିକ ମଣିଷ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଥାଏ । କେହି କେହି ପାରିବାରିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସୀମାରେଖା ଟାଣିଛନ୍ତି । ତେବେ ପାରିବାରିକ ନାଟକ ହେଉଛି ସାମାଜିକ ନାଟକର ଏକ ଅଙ୍ଗ । ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସଙ୍କ ମତରେ, ''ଯେଉଁ ନାଟକରେ ସମାଜ ଶକ୍ତିର ସଂଘର୍ଷ ଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ କାହାଣୀ ଆବିର୍ଭୂତ ହୁଏ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରର ଉତ୍‌ଥାନ, ପତନ ଘଟେ, ତାକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ପାରିବାରିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭିତରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଯେଉଁଥିରେ ପ୍ରବଳ ସାମାଜିକ ଚାପ ନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର କାରଣ ହୋଇଥାଏ, ତାହାକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ ଏବଂ ପରିବାରର ସୁଖ-ଦୁଃଖ-ହର୍ଷ-ବିଷାଦ ଯେଉଁ ନାଟକରେ ବିଷୟୀଭୂତ ହୋଇଥାଏ ତାହାକୁ ପାରିବାରିକ ନାଟକ କୁହାଯାଇଥାଏ ।''

(ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିକାଶଧାରା, ୧ମ ଭାଗ, ପୃ.୧୩)

ଟିକିଏ ତଳେଇ ଦେଖିଲେ ସାମାଜିକ ଏବଂ ପାରିବାରିକ ନାଟକରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ; କାରଣ ପାରିବାରିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁର

ମୂଳ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ସମାଜ; ତେଣୁ ପାରିବାରିକ ନାଟକମାନେ ହିଁ ସାମାଜିକ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ସାମାଜିକ ନାଟକ, ପାରିବାରିକ ହୋଇ ନ ପାରେ ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକ

ଇତିହାସର କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଧାରିତ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ନାଟକ ହେଉଛି ଐତିହାସିକ ନାଟକ । ଘଟଣା, ମସିହା, ତାରିଖ ଇତିହାସର ମୁଖ୍ୟ; ତେଣୁ ଇତିହାସର ଅର୍ଥ 'ଇତି - ହ + ଆସ' ଅର୍ଥାତ୍ 'ଏହା ଯେପରି ଥିଲା' । ଇତିହାସରେ ସବୁବେଳେ ସତ୍ୟର ଅନୁସରଣ କରାଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ସତ୍ୟ ସହିତ କିଛିଟା କଳ୍ପନା ରହିଥାଏ । ଦୁଇଟି କାରଣରୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । କୌଣସି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରର ଆଦର୍ଶ ବା କାର୍ଯ୍ୟ କିମ୍ବା ମାନବ ଚରିତ୍ରର କୌଣସି ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ବା ବିଶେଷ କାର୍ଯ୍ୟର ସମ୍ପାଦନ ପାଇଁ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ମାନବ ଚରିତ୍ରର ସନ୍ଧାନ କରିଥାଏ; ମାତ୍ର ଇତିହାସର ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ରର ସନ୍ଧାନ କରେ । ଇତିହାସ ତାକୁ ରୂପ ଦେଇଥାଏ । ଇତିହାସରେ ମଣିଷର ବାହ୍ୟ ଘଟଣାର ଚିତ୍ର ମିଳେ; କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ମାନବର ସାମଗ୍ରିକ ରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୁଏ । ଘଟଣା ତ ଏକ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ମାତ୍ର । ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସଞ୍ଚାର ହେଲା ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟକର ଇତିହାସ ନୁହେଁ, ଏହା କାବ୍ୟ । ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସତ୍ୟ ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ରୂପ କାବ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ, ତାହାହିଁ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଇତିହାସର ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଐତିହାସିକ କୀର୍ତ୍ତିଭଳି ମୂଲ୍ୟବାନ୍ କିନ୍ତୁ ମୃତ । ଇତିହାସର ଚରିତ୍ର ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକରେ ଯେତେବେଳେ ରସାନ୍ୱିତ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ତାହା ଜୀବନ୍ତ ହୁଏ । ଇତିହାସର ବସ୍ତୁ ସତ୍ୟକୁ ନାଟ୍ୟକାର କିଛିଟା ବର୍ଜନ କରି ଏବଂ କିଛିଟା ରଞ୍ଜନ କରି ଏକ ଭାବ ସତ୍ୟର ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ତେଣୁ ଇତିହାସର ଅନେକ ବଡ଼ ଘଟଣାକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି କୌଣସି ଉପେକ୍ଷିତ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ରସାନ୍ୱିତ କରିପାରେ । ଅନେକ ଅନୈତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣା ନାଟ୍ୟକାରର ହାତରେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ଉଠିଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରକୁ ଘଟଣାର ଘନଘଟା ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତ କରି ଉଦାର ରସାଲୋକରେ ସ୍ୱାଧୀନ ଆତ୍ମବିକାଶର ସୁଯୋଗ ଦେଇଥାଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରର ସ୍ୱାଧୀନତା ସୀମିତ । କୌଣସି ସର୍ବଜନବିଦିତ ବା ଚିରସ୍ୱୀକୃତ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିବାର କ୍ଷମତା ନାଟ୍ୟକାରର ନାହିଁ । ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟର କୌଣସି ଗୁରୁତର ପରିବର୍ତ୍ତନ ନ କରି ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରର ଅନାବିଷ୍କୃତ ଓ ଅନୁଦ୍‌ଘାଟିତ ରହସ୍ୟ ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ଯେ ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ଦେଇପାରନ୍ତି ସେ ହେଉଛନ୍ତି ବାସ୍ତବିକ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର । ପରିକଳ୍ପିତ ଭାବସତ୍ୟକୁ ରୂପାୟିତ କରିବା

ପାଇଁ ଇତିହାସର କୌଣସି ଅଜ୍ଞାତ ଅନ୍ଧକାରାଚ୍ଛନ୍ନ ପ୍ରଦେଶରୁ କୌଣସି ସୂତ୍ର, କୌଣସି ସମର୍ଥନ ମିଳିବ କି ନାହିଁ, ପ୍ରଥମେ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ.ତନ୍ନ ତନ୍ନ କରି ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ଇତିହାସର ବିଭିନ୍ନ ଓ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଉପାଦାନକୁ କିଞ୍ଚିତ କଳ୍ପନା ଓ ଅନୁମାନର ରଙ୍ଗରେ ରଞ୍ଜିତ କରି ଯଦି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ରୂପ ଦିଅନ୍ତି, ତାହା ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ । ଐତିହାସିକ ନାଟ୍ୟକାରର ଇତିହାସ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗଭୀର ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଘଟଣା ସହିତ ଇତିହାସର ରସ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ରସ ସମୁଦ୍ର ଭଳି ବିଶାଳ ଏବଂ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ । ଐତିହାସିକ ଜଗତର ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ବେଗରେ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଭାଷା ଏବଂ ଶିଳ୍ପରୀତି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଭାଷା ବଳିଷ୍ଠ ଏବଂ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର; ତେଣୁ ଭାଷାରେ ଅଧିକ ସମାସବହୁଳ ତତ୍ସମ ଶବ୍ଦ ଦେଖାଯାଏ । ଭାବାବେଗ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ବାକ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ସେହିଭଳି ସଜାଇଥାନ୍ତି, ଯେପରି ଏହା କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବ । ବୀରରସ ହେଉଛି ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଦିଗ ।

ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗର ମାରଲୋ ଓ ସେକ୍‌ସପିଅର ଐତିହାସିକ ନାଟକକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଥିଲେ । ୧୯ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସନ୍, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ ପ୍ରମୁଖ ଐତିହାସିକ ନାଟକକୁ ଏକ ନୂଆ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ବିଂଶ ଶତକର ୩ୟ ଦଶକ ପରେ ପରେ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଦିଗ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଲେ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ରୋମାରୋଲାଁ, ଆମେରିକାର ଆଣ୍ଡରସନ, ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ, ଏଲିଅଟ ଭାରତର ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟ, ଦୀନେଶ ଘୋଷ, ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ, କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରମୁଖ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ

ପୁରାଣର କାହାଣୀ ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଯେଉଁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ, ତାହାକୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଏହି ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ ଆଦି ପୁରାଣରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ । ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଦେବଦେବୀ, ଦେବଦେବୀଙ୍କ ଭକ୍ତ ରାଜାରାଜୁଡ଼ାଙ୍କୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଭକ୍ତିରସର ପରିବେଷଣ ଏହାର ଧର୍ମ । ଘଟଣା ବେଳେବେଳେ ଅଲୌକିକ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଅଲୌକିକ ଶକ୍ତିର ଅଧିକାରୀ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ କହିଲେ କେବଳ ପୁରାଣ କଥାବସ୍ତୁ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ପୌରାଣିକ ଭାବାଦର୍ଶ ଏହାର ମୂଳକଥା । ଯେଉଁ ନାଟକରେ କେବଳ ପୁରାଣ ଅନ୍ତର୍ଗତ କାହାଣୀ ଅଛି ପୁରାଣର ବିଶିଷ୍ଟ ଭାବ ପରିବେଶ ନାହିଁ, ତାକୁ ଯଥାର୍ଥ ପୌରାଣିକ

ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବନି । କୌଣସି ପୌରାଣିକ ଭାବଚେତନା କାହାଣୀକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇପାରେନା । ଏପରି କେତେକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରହିଛି ଯେଉଁଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରର କୌଣସି ସଚେତନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇପାରେନି; କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ସ୍ୱାର୍ଥସଂଘାତଜଡ଼ିତ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ କୌଣସି ଉଚ୍ଚତର ଧର୍ମନୀତିର ଦିଗପ୍ରତି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତ ଆକର୍ଷିତ କରାଇବାର ଏକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନିହିତ ଥାଏ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସଂଳାପ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଥାଏ । ସଂଳାପର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଏହାର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଘାତପ୍ରତିଘାତପୂର୍ଣ୍ଣ ମାନବୀୟ ହୋଇଥାଏ । ଅଧିକାଂଶ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ଏହି ନାଟକରେ ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଆବେଗ ଏବଂ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥାନ୍ତି । ଏହି ନାଟକର ଶେଷ ପରିଣତି ହେଉଛି ଦୈବୀଶକ୍ତି ନିକଟରେ ମାନବୀୟ ଶକ୍ତିର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ । ଏକ ଆଦର୍ଶ ଭାବାବେଗ ସମଗ୍ର ନାଟକକୁ ଏକ ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ ସ୍ରୋତ ଆଡ଼କୁ ପେଲିଦେଇଥାଏ । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମାନବ ଚିତ୍ତରେ ଅଲୌକିକ ମହିମା ଭରି ଦେଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ ସଂସ୍କାରପ୍ରବଣ ସାମାଜିକ ବ୍ୟକ୍ତି ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଅପେକ୍ଷା ତରଳ ଭକ୍ତିପ୍ରବାହ ସୃଷ୍ଟି ଦିଗରେ ସେ ଅଧିକ ଯତ୍ନବାନ୍ ହୋଇଥା'ନ୍ତି । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକର ନାଟ୍ୟରସ ପିପାସା ଅପେକ୍ଷା ଧର୍ମାଦର୍ଶ ଅଧିକ କାମ କରିଥାଏ; ତେଣୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ତା'ର ଦୃଷ୍ଟିରେ ପଡ଼େନା । ଏକ ଅନାବିଳ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବାବେଗ ତାକୁ ଆବିଷ୍ଟ କରିଥାଏ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭୂମିର ପୌରାଣିକ ନାଟକ କହିଲେ ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଏହା ବାଇବେଲ ଓ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମ ଇତିହାସ ଅନୁମୋଦିତ ଭଗବାନ୍ ଏବଂ ମଣିଷ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରୂପାୟିତ । ୟୁରୋପରେ ନବମ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ୧୬ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗିର୍ଜାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ଆଧୁନିକ ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକକୁ ୫ଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ; ଯଥା - (୧) ବାଇବେଲ କାହାଣୀର ଅବିକଳ ଅନୁସରଣରେ, (୨) ବର୍ତ୍ତମାନ ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ବାଇବେଲର କାହାଣୀକୁ ନେଇ, (୩) ଖ୍ରୀଷ୍ଟଙ୍କ ଜୀବନକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ରଚିତ ଐତିହାସିକ ନାଟକ, (୪) ଧର୍ମମୂଳକ ବିଷୟକୁ ନେଇ ଲିଖିତ ସାଙ୍କେତିକ ନାଟକ, (୫) ଧର୍ମକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠୁଥିବା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ ।

ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ୟୁରୋପୀୟ ଧର୍ମୀୟ ନାଟକର ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ଥିଲା ; ଯଥା - ମିଷ୍ଟ୍ରି ଏବଂ ମିରାକଲ ପ୍ଲେ । ମିଷ୍ଟ୍ରିର କାହାଣୀ ଓଲଡ୍ ଏବଂ ନିଉ ଟେଷ୍ଟାମେଣ୍ଟକୁ ଆଧାର କରିଥିବାବେଳେ ମିରାକଲ୍‌ର କାହାଣୀ ସାଧକ ଏବଂ ସହିଦମାନଙ୍କ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏହି ଉଭୟବିଧ ନାଟକରେ ମୋରାଲିଟି ଏବଂ ଇଣ୍ଟରଲ୍ୟୁଡ୍‌ର ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ପୂର୍ବରୁ ମିଷ୍ଟ୍ରି ଏବଂ ମିରାକଲ୍ ପ୍ଲେ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ

ପାଇଥିବା ଗମ୍ଭୀର ଓ ତତ୍ତ୍ୱଯୁକ୍ତ ବିଷୟଗୁଡ଼ିକ ମୋରାଲିଟି ଏବଂ ଇଣ୍ଟରଲ୍ୟୁଡ୍‌ରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ'ରେ ଧର୍ମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବା ସଙ୍ଗେ ମାନସିକ ଭାବ ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଚରିତ୍ରଭୂତ ହେଲା । ମୃତ୍ୟୁ, ଜ୍ଞାନ, ଶକ୍ତି, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ସତ୍ୟ, ଦୟା, କରୁଣା ଇତ୍ୟାଦି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ହୋଇପଡ଼ିଲେ । ଇଣ୍ଟରଲ୍ୟୁଡ୍‌ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଲା ମନୋରଞ୍ଜନ ଏବଂ ଆନନ୍ଦପ୍ରଦାନ କରିବା । ପ୍ରଥମେ ଏହା ଭୋଜିସଭାରେ ସୀମିତ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ ଅଷ୍ଟମ ହେନେରୀଙ୍କ ରାଜତ୍ୱ କାଳରେ ଏହା ପ୍ରଥମ କରି ସାହିତ୍ୟର ପରିସର ମଣ୍ଡନ କଲା ।

ଆମ ଭାରତୀୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ରଚିତ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବାଦର୍ଶ ମଧ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ରୂପ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ସତ୍ୟ, ଧର୍ମ, ନ୍ୟାୟ, ନିଷ୍ଠା, ଆଦର୍ଶ ଆଦିକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଆମର ପୌରାଣିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଲେଖାଯାଇଛି । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପିପାସାର ପରିତୃପ୍ତ ହିଁ ଏମାନଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ

ନାଟକରେ ବାସ୍ତବତାର ଛାପ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସ୍‌ର କମେଡ଼ି କିମ୍ବା ଇଉରିପିଡ଼ିସ୍‌ର କମେଡ଼ିରେ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଫଳରେ ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥାର ଉଦ୍ଭବ ହେଲା, ତାକୁ ଆମେ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଆଖ୍ୟା ଦେଲୁ । ଫଳରେ ଜନ୍ମ ନେଲା ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟକ । 'Mimesis' ଶବ୍ଦ ବା 'ଅନୁକରଣ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ଅନେକ ଚିନ୍ତାନାୟକ ଏହାକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିଫଳନ ବୋଲି ଧରିନେଲେ । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକ ଯେତେବେଳେ ଜୀବନରେ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, ସେଠାରେ ଜୀବନର ଭଲମନ୍ଦ, ହାସ୍ୟବିଷାଦ ରହିବ ହିଁ ରହିବ । ତେଣୁ ଏଠାରେ କାଳ୍ପନିକତାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁନି । ବସ୍ତୁ ବା ଘଟଣାକୁ ଅବିକଳ ସେହିପରି ଭାବେ ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ । ନିକଲ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ହେଉଛି - ଜୀବନର ପ୍ରତିଛବି, ରୀତିନୀତିର ଦର୍ଶନ ଏବଂ ସତ୍ୟର ପ୍ରତିଫଳନ ("a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth" - Theory of Drama, Page-24)

ଏଠି ବୈଜ୍ଞାନିକର ନିରାସକ୍ତ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଜୀବନର ଘଟଣାକୁ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ ମଣିଷ ଯେପରି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରେ, ସେ ଭାଷା ବା ଭାବଟିକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବତାର ସହିତ ଫୁଟାଇବାକୁ ହେବ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯେପରି ନିରାସକ୍ତ ହୋଇ ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ, ସେହିପରି ମାନବ ଜୀବନର ଚିତ୍ରଟିକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବେ ବା ଅବିକଳ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହିପ୍ରକାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ରହିଲେ ନାଟକ ସେତିକିଟା ବାସ୍ତବ ହେବ । ଏଠି ନାଟ୍ୟକାରର କଳ୍ପନା

ପ୍ରବଣତା କମିଯିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେବ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ ଦେଖି ଜଣେ ବାସ୍ତବତାର ରୂପରେଖ ପାଇବାକୁ ସକ୍ଷମ ହେବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏମିଲ ଜୋଲାଙ୍କ ଭାଷାରେ, "They might not to seem to 'play' but rather to 'live' before the spectators."

ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଜୀବନ ଚିତ୍ର ବା ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନିଖୁଣ ପ୍ରତିଛବି ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା । ଅବହେଳିତ ସାଧାରଣ ବର୍ଗ ଅର୍ଥାତ୍ ମଜୁରିଆ, ମିସ୍ତ୍ରି, ନିଃସ୍ୱ, ସର୍ବହରା, ଅସ୍ପୃଶ୍ୟ, ଉପେକ୍ଷିତ ମଣିଷର ଜୀବନ ଚିତ୍ର ନାଟକର ପରିସର ମଣ୍ଡନ କଲା । ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏଇ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ ପୋଷଣ କଲେ । ଏହି ଧାରା ଉତ୍ତରୋତ୍ତର ବୃଦ୍ଧି ପାଇ ଶେଷକୁ ଏକ ନୂତନ ମତବାଦକୁ ଜନ୍ମଦେବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଲା, ଯାହାର ନାମ ନେଚରାଲିଜିମ ବା ସ୍ୱଭାବବାଦ । ୧୮୬୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ପ୍ରକାର ଧାରା ଗଡ଼ିଚାଲିଛି ।

ଏମିଲ ଜୋଲା ସର୍ବପ୍ରଥମେ ତାଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସ ଏବଂ ନାଟକରେ ଏହି ରୀତିର ପ୍ରୟୋଗ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ସେ ଡାରଉଇନଙ୍କ On the Origin of Spacies ଗ୍ରନ୍ଥର ବୈଜ୍ଞାନିକ ତତ୍ତ୍ୱ ଭିତରୁ ଏଇ ସ୍ୱଭାବବାଦ ଧାରଣାଟିକୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ । ଏହା ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କୁ ଆଉ ଏକ ପାଦ ଆଗେଇନେଲା । ଜର୍ମାନୀର ନାଟ୍ୟକାର ଫ୍ରେଡ଼ରିଶ ହେବେଲଙ୍କ ବନ୍ଧୁ ହରମ୍ୟାନ ହେଟ୍‌ନା ତାଙ୍କର Das Modern Dramaରେ ଘୋଷଣା କଲେ, ସ୍ୱଭାବ ବା ପ୍ରକୃତିବାଦମୂଳକ ନାଟକକୁ ସାଫଲ୍ୟମଣ୍ଡିତ କରିବାକୁ ହେଲେ "Playwrights must strive at once to concentrate on psychological truth and on a deep understanding of social forces." (World Drama Page-52)

ବିଜ୍ଞାନ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରିଦେଲା । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତାର ଉନ୍ନତି ଘୋଷଣା କଲା, ମଣିଷ ହେଉଛି ଯନ୍ତ୍ରର ଦାସ । ବିଜ୍ଞାନ ନିକଟରେ ସେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସହାୟ । ଏଠି ବୈଜ୍ଞାନିକ ଚିନ୍ତାଚେତନା ଜଣାଇଦେଲା ଯେ ମଣିଷ ପରିବେଶ ଏବଂ ଅବସ୍ଥାର ଦାସ । ତାର ନିଜସ୍ୱ ଇଚ୍ଛାର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବା ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର କିଛି ଅର୍ଥ ନାହିଁ । ଏପରି ଅବସ୍ଥାରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ଥିର କଲେ, ଅତି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଅବର୍ଣ୍ଣନୀୟ ଦୁଃଖକଷ୍ଟର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ ହିଁ ହେବ ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ପନ୍ଥା । ଏଇଠୁ ପ୍ରକୃତିବାଦୀମାନଙ୍କ ଆନ୍ଦୋଳନ ସଚେତନ ହୋଇଉଠିଛି । ଏମାନେ ନିମ୍ନବର୍ଗର ମଣିଷର ଅବହେଳିତ ଜୀବନର ନିଛକ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ ଅବିକଳ ଭାବେ । ଏମାନେ ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କଲେ ଯେ ବଂଶଧାରା, ପରିବେଶ ଏବଂ ପ୍ରବୃତ୍ତିଜାତ ଶକ୍ତିର ହାତରେ ମଣିଷ ଯନ୍ତ୍ରବତ୍ ପୁତ୍ତଳିକା ମାତ୍ର ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଆମ ଆଖି ଆଗକୁ ଆସନ୍ତି ନରୱେର ଇବ୍‌ସେନ୍, ସୁଇଡେନର ଷ୍ଟ୍ରୀଣ୍ଡବର୍ଗ, ଜର୍ମାନୀର ହାଉପ୍‌ଟମାନ ପ୍ରମୁଖ । ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ଅବଚେତନ ମନର ରହସ୍ୟକୁ ନିଜ ନାଟକରେ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଷ୍ଟ୍ରୀଣ୍ଡବର୍ଗ । ସେ ଚରିତ୍ରର ଅଜ୍ଞାତ ଆଚରଣ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । Miss Julia ନାଟକରେ ସେ ଏକ ସ୍ନାୟବିକ ରୋଗାକ୍ରାନ୍ତା ତରୁଣୀର କରୁଣ ଜୀବନର ଚିତ୍ରକୁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଜୁଲିଆର ଜୀବନରେ ତାର ବଂଶଗତଧାରା, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ପରିବେଶ ଆଦି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ତା' ଜୀବନକୁ ଏକ ନର୍କକୁଣ୍ଡରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ସେ The father ଏବଂ The Dance of Death ନାଟକରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀର ସଂଗ୍ରାମକୁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । The Spirit of Tragedy ଗ୍ରନ୍ଥରେ Modern Tragedy ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଆଦର୍ଶ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି - The true naturalism is that which seeks out those points in life where the great conflicts occur, which loves to see that which cannot be seen everybody, rejoices in the battle of elemental powers, whether they may be called love or hatred, revolt or sociability.''

ଏଠି ଜର୍ମାନୀର ହାଉପ୍‌ଟମ୍ୟାନ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକ Weavers ରେ ନାୟକ ହେଉଛି ଦରିଦ୍ର ଶ୍ରମିକ । ଯନ୍ତ୍ରଶକ୍ତିର ଉଦ୍ଭାବନ ପରେ ତା' ସହିତ ମଣିଷର ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଯେ କେତେ କରୁଣ, ତାହା ଏଠାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଠି ନାୟକ ପୂରାପୂରି ଅକ୍ଷମ । ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ନାଟକର ଭାଷାକୁ ସେ ନିଜ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ଚାହିଁଲେନି । ସେ more interested in imitating natural speech କୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେଲେ । ସଚେତନଭାବେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ଧରଣର ବାସ୍ତବତାକୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ସେମାନେ ହେଲେ ସିନ୍‌ଜ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ, ଚେକଭ, ପିରାଣ୍ଡେଲେ ପ୍ରଭୃତି । ଏମାନଙ୍କ ବାସ୍ତବତା ସଚେତନଶୀଳତା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ରେମଣ୍ଡ ଉଇଲିୟମ ଏମାନଙ୍କୁ ନିଜ ଗ୍ରନ୍ଥ Drama from Ibsen to Elliot ରେ ନାଚରାଲିଷ୍ଟିକ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବେ ଅଭିହିତ କଲେ । ତେବେ ନିକଲ, ଗ୍ୟାସନାର ଆଦି ସମାଲୋଚକ ଏମାନଙ୍କୁ ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାରଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପସନ୍ଦ କରନ୍ତି ।

ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏବଂ ସମାଜର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଆଲେକଜାଣ୍ଡାର ଡୁମା, ପଲ୍ ଆରେଁ, ଜର୍ମାନୀରେ ହେବେଲ, ରୁଷରେ ଚେକଭ, ଟୁର୍ଗେନିଭ, ଆୟାରଲାଣ୍ଡରେ ସିନ୍‌ଜ, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆଦର୍ଶକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଆଗେଇଲେ । ଏମାନଙ୍କର ଅନେକ ନାଟକରେ ଯୁକ୍ତିତର୍କର ପ୍ରବଣତା, ମନନଶୀଳତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଶ୍ରମିକ

ଶକ୍ତିର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପୂରାପୂରି ପରିବର୍ତ୍ତନ, ଶ୍ରମିକ ମାଲିକ ସଂଘର୍ଷ, ଗଣବିରୋଧ ଆଦି ନାନା ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ମତବାଦ ପ୍ରଚାର କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ପ୍ରବଣତା ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଦୀନବନ୍ଧୁ ମିତ୍ରଙ୍କ 'ନୀଳଦର୍ପଣ', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ 'ମୁକ୍ତଧାରା', 'ରକ୍ତକରବୀ', ବିଜନ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'ନବାନ୍ନ' ଆଦିକୁ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରେ । ଯନ୍ତ୍ର ତଥା ଅର୍ଥପୀଡ଼ିତ ମଣିଷର ମୁକ୍ତି କଥା ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଯେପରି ଭାବେ ଚିନ୍ତା କରିଥିଲେ, କୌଣସି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଗଣମୁକ୍ତିକାମୀ ନେତା ତାକୁ ସମର୍ଥନ କରିବେନି ।

ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟକ ହେଉ ବା ପ୍ରକୃତିବାଦୀ ନାଟକ ହେଉ, ନାଟକର କୌଣସିଠାରେ ବାସ୍ତବତାର ଅବିକଳ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ଭାଷା ଅନୁକରଣ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାର କିଛିଟା କଳ୍ପନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ମଞ୍ଚର ଘଟଣା ବାସ୍ତବତାର ଅନୁରୂପ ହୋଇପାରେ, ହେଲେ ଅବିକଳ ବାସ୍ତବ ନୁହେଁ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସି.ବି. ପାରଡ଼ନ ତାଙ୍କର The work of the producer ପ୍ରବନ୍ଧରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି - "It is not real life we see on the stage, but play something that seems like real life, but actually is not. The producer must remember, therefore, that his task is not to imitate life in acting or staging but to be more like life than life is itself." (Vol. II, P.752)

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି, ଅଭିନୟ କେତେଦୂର ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହୋଇପାରିବ ? ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ତଥା ସଂଳାପ, ମଞ୍ଚର ପୂରାପୂରି ପଛରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ଯେପରି ଶୁଣିପାରିବ । ଏଥିପାଇଁ ଉଚ୍ଚସ୍ୱରରେ କହିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଚିତ୍କାର କରି କହିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଚାରସର୍ବସ୍ୱ ନାଟକରେ ବିପ୍ଳବ ବା ବିଦ୍ରୋହର ଚିତ୍କାର ଅନେକ ସମୟରେ ଦର୍ଶକର ଶ୍ରୁତିକଟୁ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକଆଡ଼କୁ ମଧ୍ୟ ପଛକରି ଅଭିନୟ କରିବା ଅନୁଚିତ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଏ ସବୁ ସମ୍ଭବ । ଜନାନ୍ତିକେ ଏବଂ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ରହିପାରିବ ନାହିଁ । ପରିବେଶ ଏବଂ ପାର୍ଶ୍ୱଅଭିନେତା ସହିତ ବାସ୍ତବସମ୍ମତ ସମ୍ପର୍କ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭୁଲିଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ବହୁତ ବିଳମ୍ବରେ ହୋଇଛି । ଏଣୁ ଅର୍ଥନୈତିକ ଭିତ୍ତି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସମାଜବାସ୍ତବତା ୧୯୫୦ ପରେ ବା ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି କହିଲେ ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ । ତେବେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରୁ ଅର୍ଥନୈତିକ ଭିତ୍ତିକୁ ଆଧାରକରି ଅନ୍ୟାୟ ଅତ୍ୟାଚାର ଶୋଷଣର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଊଣାଅଧିକେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ୧୮୭୭ ମସିହାରେ ରଚିତ ଜଗନ୍ମୋହନ

ଲାଲାଙ୍କ 'ବାବାଜୀ' ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷଙ୍କର 'ମାମଲତକାର, ଦୁଃଖସୁଖ', କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଭାତ, ରକ୍ତମାଟି', ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ମୂଳିଆ, ନରୋତ୍ତମ ଦାସକହେ', ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଗରିବ, ମାଣିକଯୋଡ଼ି', ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ 'ପରକଲମ', କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ସମାଧାନ, ମଣିଷ, ଆଜାଦୀ' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚେତନାର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଏପିକ ଥିଏଟର

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରୁ ଜର୍ମାନୀର ନାଟ୍ୟକାର ବରଟୋଲଟ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ (Bertolt Brecht) ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତରେ ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତର ଦେଇ ସେ ତାଙ୍କର ନୂତନ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ଯାହାର ନାମ ହେଉଛି 'ଏପିକ ଥିଏଟର' । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାର ଘୋର ବିରୋଧୀ ସେ । ଏହି ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ Non-Aristotelian Theatre କୁହାଯାଏ । କାର୍ଲମାର୍କ୍ସଙ୍କ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଓ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଏହି ନାଟ୍ୟକଳାର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ବିଚିତ୍ର ଅଭିଜ୍ଞତା, ମାର୍କସୀୟ ଚିନ୍ତାଧାରା ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ତାର ପ୍ରତିଫଳନ ହେଉଛି ଏପିକ ଥିଏଟର ।

ଜର୍ମାନୀର ଏହି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ବହୁ ଦେଶ ବୁଲିଛନ୍ତି । ନିଜର ୩୮ ବର୍ଷର ନାଟ୍ୟକାରିୟର ମଧ୍ୟରେ ସେ ବହୁ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏହି ଚିନ୍ତାନାୟକ ୧୮୯୮ ମସିହାରେ ଜର୍ମାନୀର ଆଇସବର୍ଗ ସହରରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ମିଉନିକ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟରେ ସେ ଚିକିତ୍ସାଶାସ୍ତ୍ର ଏବଂ ପ୍ରକୃତିଶାସ୍ତ୍ର ଅଧ୍ୟୟନ କରନ୍ତି । ଅଧାରୁ ପାଠ ଛାଡ଼ି ସେ ସାମରିକ ବାହିନୀରେ ଭର୍ତ୍ତି ହୁଅନ୍ତି । ସାମରିକ ହସ୍ପିଟାଲରେ ବହୁ ଯନ୍ତ୍ରଣାକାତର ମଣିଷର ସେବା କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି । ଏଇ ସମୟରେ ୧୯୧୮ରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'Baal' ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ନିଜର ଛାଡ଼ିଯାଇଥିବା ପାଠର ପରିସର ଭିତରକୁ ସେ ପୁଣି ଫେରିଆସନ୍ତି ମିଉନିକ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟକୁ । ୧୯୨୨ରେ ତାଙ୍କର ନାଟକ Dickicht, Man Equals Man ମୁକ୍ତିଲାଭ କରେ । ପରେ ପରେ ୧୯୨୮ରେ ରଚିତ ହୁଏ Three Penny Opera, ୧୯୩୦ରେ Risc and Fall of the city of Mohugonny ଯାହା ସମସ୍ତଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରେ ।

ବର୍ଲିନର ଏକ ଶ୍ରମିକ ପରିବାରର ଦୁସ୍ଥିତି ଏବଂ ବେକାରୀ ଜୀବନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ତାଙ୍କର ଏକ ନାଟକର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ରୂପ Kuhle wampeକୁ ସରକାର ନିଷିଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ଜର୍ମାନୀ ତ୍ୟାଗ କରି ସୁଇଜରଲାଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ ଆଦି ଦେଶ ବୁଲି ବୁଲି ଶେଷରେ ଡେନମାର୍କରେ ସ୍ଥାୟୀ ଭାବେ ରହନ୍ତି । ସେଠାରୁ ସେ ଷ୍ଟକହୋମ୍,

ଫିନଲ୍ୟାଣ୍ଡ, କାଲିଫର୍ଣ୍ଣିଆ, ଆମେରିକା ଆଦି ବୁଲି ଜୁରିଖ୍‌କୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରନ୍ତି । ୧୯୫୫ରେ ସେ ଲାଭ କରନ୍ତି ଷ୍ଟାଲିକ ପୁରସ୍କାର । ୧୯୫୬ରେ ସେ ଇହଲୀଳା ସମ୍ବରଣ କରନ୍ତି । ତେବେ ତାଙ୍କର କେତୋଟି ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ The Mother, Mother Courage, The Good Person of Setzuman, The life of Galliet, The Private Life of Master ଆଦି ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରେ ।

ସେ ମଧ୍ୟ ଥିଲେ କବି । କବିତା ଏବଂ ନାଟକ ଭିତରେ ଉତ୍ପୀଡ଼ିତ ଅବହେଳିତ ମଣିଷର ବେଦନା, ଲାଞ୍ଛନାକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ବା Alienation ଉପରେ ତାଙ୍କର ମତବାଦଟି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଏ ବିଷୟଟିକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ Mimesis ବା ଅନୁକରଣ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଭୁଲିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାୟକ ଯେଉଁ ସହାନୁଭୂତି ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦାବି କରିଥାଏ, ସେ ବିଷୟଟିକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ହେବ । କାରଣ ଅନେକ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟ ଦେଖୁ ଦେଖୁ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯାଏ ।

ସହାନୁଭୂତି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଭୟ ଏବଂ କରୁଣା ଜାଗ୍ରତ କରାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏ ଦୁଇପ୍ରକାର ଭାବାତିଶଯ୍ୟରୁ ଦର୍ଶକକୁ ନେଇଆସି, ତାର ଭାବବିମୋକ୍ଷଣ ବା ଚିତ୍ତଶୁଦ୍ଧି ଘଟାଇଥାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଏ ତତ୍ତ୍ୱର ଘୋର ବିରୋଧ କଲେ । ସେ ଘୋଷଣା କଲେ- "ଚରିତ୍ର ସହିତ ଦର୍ଶକ ମଜ୍ଜିଯିବ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ଦୂରତା ରକ୍ଷା କରିବ । ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣାକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ବସ୍ତୁକୁ ବସ୍ତୁ ହିସାବରେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ ।"

ପ୍ରସିଦ୍ଧ ମାର୍କିନ ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ଏରିକ ବେଣ୍ଟଲିଙ୍କ ମତରେ, ଆପଲ ଫଳ ମାଟି ଉପରେ ଖସିବାଟାକୁ ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ ଘଟଣା ବିସ୍ମିତ କରିଥିଲା ଜଣକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଆଇଜାକ୍ ନିଉଟନଙ୍କୁ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକରେ The Playwright is to be an Isaac Newton, and make Isaac Newtons of his audience. (Perspectives on Dramaରେ Eric Bentleyଙ୍କ ପ୍ରବନ୍ଧ Enactment, Page-433) । ଏଣୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ, ଆମେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଦେଖୁ, ତାହା ଅତୀତର ଘଟଣାବଳୀ । ସେଇ ଘଟଣାବଳୀର ଅଭିନୟ ଦେଖି ଦର୍ଶକ ଯଦି ତନ୍ମୟ ହୋଇଉଠିବ, ତାହେଲେ ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନେତାକୁ ମୂଳ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଲଗା ହୋଇ ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକୀୟ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ବୁଝାଇବାକୁ ହେବ । ନାଟକୀୟ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ଯେମିତି ଆଚ୍ଛନ୍ନ ନ ହେବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ । ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକର ଚରିତ୍ରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନ କରିପାରିଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବ ନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ Alienation ପରିବର୍ତ୍ତେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଅବଶ୍ୟ Verfremdung ଶବ୍ଦଟିକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟିକ ଥିଏଟର କୁହାଯାଏ । କାରଣ ଏଥିରେ ମହାକାବ୍ୟିକ ରୀତିରେ ଅଭିନେତା ସବୁକିଛି ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଏପିକ୍ ରୀତିର ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ କୌଶଳ ଏବଂ ସହଜ ସୁନ୍ଦର ସରଳତା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅତୀତର ସଂଘଟିତ ଘଟଣାକୁ ମହାକାବ୍ୟର କବି ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥାଏ । ସେହିପରି ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନେତା ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭିତରୁ ନିଜକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିରେ ପ୍ରହାର କରିଥାଏ । ଏ ନାମଟିକୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ତାଙ୍କ ସମକାଳୀନ ନାଟ୍ୟକାର Piscatorଙ୍କଠାରୁ ପାଇଥିଲେ । ଏପିକ୍ ରୀତିରେ ଥିଏଟର ହେଲେ ସବୁ ପଦ୍ଧତି ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠି କୋରସ, ମୁଖା, ସଙ୍ଗୀତ ଆଦି ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହାର ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ କହିଛନ୍ତି - "Today when human characters must be understood as the totality of social condition, the epic form is the only one that can comprehend all the processes." ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ । ଭାଗ୍ୟ ହାତରେ ଏମାନେ ଅସହାୟ ନୁହନ୍ତି । ଏଇ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଯଦି କୌଣସି ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଭିନ୍ନ ଆଚରଣ କରନ୍ତି, ତେବେ ତାହା ଚିରନ୍ତନ ନୁହେଁ । ଚାରିପାଖର ମଣିଷକୁ ଯେପରି ଭାବରେ ଦେଖାଯାଏ, ସେଇ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ନାଟକର ଚରିତ୍ରକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ସାଜିବ ସମାଜସଂସ୍କାରକ । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ମତରେ - "The theatre no longer seeks to intoxicate him, supply him with illusions, make him forget the world, to reconcile him to his fate. The theatre now spreads the world in front of him to take hold of and use for his own good."

ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବିଶ୍ୱର ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିଛି । ତାଙ୍କ ନାଟକ ସଫଳତା ପଛରେ ଆଉ ଏକ ଚାବିକାଠି ହେଉଛି ଏହାର ସାଙ୍ଗୀତିକତା । ସେ music ଶବ୍ଦଟିର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏକ ସଙ୍ଗୀତମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସେ ଧୁରନ୍ଧର । ସେ ଖାଲି ଲୋକଗୀତ ବା ଗଣସଙ୍ଗୀତକୁ ଭଲ ପାଉ ନ ଥିଲେ, ଜନପ୍ରିୟ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ପାଖରେ ବେଶ୍ ଆଦୃତ ହେଉଥିଲା । ତେବେ ସେ କେତେକ ପ୍ରଥାଗତ ଗାନର ବିରୋଧୀ ଥିଲେ । ତାଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକ ପ୍ରାଣକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରୁଥିଲା । ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କରିଥିଲା ।

ମୋଟ ଉପରେ ବ୍ରେଶ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୁବିଧା ନିଜ ପାଇଁ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଥିଲା । ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଆପେ ଆପେ ବାରି ହୋଇଯାଏ । ଏହି ଥିଏଟରର ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏହି ଥିଏଟରର ବୃତ୍ତ ସରଳ ନୁହେଁ, ବକ୍ର ପଥରେ ଏହା ଗତି କରେ । ଏହା ବୌଦ୍ଧିକ ହୋଇଥିବାରୁ ମଣିଷର ମସ୍ତିଷ୍କ ସଦାସର୍ବଦା ସଚେତନ ବା

ଜାଗ୍ରତ ଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରରେ ଜୀବନର ସବୁପ୍ରକାର ସମସ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର କୃତ୍ରିମ ତଥା ଅବାସ୍ତବ ବୃତ୍ତର ମାଧ୍ୟମରେ ଜଟିଳ ଜୀବନର ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ ଏବଂ ତାର ମୂଳଶକ୍ତିର ବିରୋଧ ଓ ସମନ୍ୱୟର ଦିଗକୁ ଏହା ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ପଶୁପକ୍ଷୀ ଏହାର ନାୟକ-ନାୟିକା । ସେମାନଙ୍କ କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷକୁ ଶିକ୍ଷା ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣନାମୂଳକ ବା Narrative । ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ଚିନ୍ତା କରିବା ପାଇଁ ଖୋରାକ ଯୋଗାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ହୋଇଯାଏ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷକ । ତାକୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରିବା ପାଇଁ ଏକପ୍ରକାର ବାଧ କରେ । ଜୀବନ ଏବଂ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ମଣିଷର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ଶାଣିତ କରେ । ଯୁକ୍ତି ବା ତର୍କ କରିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ପ୍ରେରଣା ଦିଏ । ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ସଚେତନ କରାଏ ଶିକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ । ମଣିଷ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ବ୍ୟାପକ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଏ । ମଣିଷ ଜୀବନ ଯେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ, ଏ ବିଷୟ ଦର୍ଶକକୁ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ କେବଳ ସଂଳାପ ଏବଂ ଅଙ୍ଗାଭିନୟ ଭିତରେ ସୀମିତ ନ ରହି ଏହା କିଛି ନିଶ୍ଚିତ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରେ, ତାହା ପୁଣି ଗଳ୍ପ ବା କବିତା ଆବୃତ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ।

ମାର୍କସବାଦୀ ସଂଗଠନଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥିଲା । ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ ଉପରେ ସେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଯୁକ୍ତ ହେଲା । ୧୯୫୪ରେ ବ୍ରେଶ୍ଟ 'ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ' ସଂପର୍କରେ ୫ଟି ଶିଳ୍ପନୀତିର ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ, ଯଥା - (୧) ଶିଳ୍ପନୀତିରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ସେଥିରୁ ଜନ୍ମ ନେଲା ସୋସିଆଲିଷ୍ଟିକ୍ ରିଅଲିଜିମ । ଶିଳ୍ପ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଯୁକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ମଣିଷ ଅନୁଭବ କଲା ଯେ ସେ ହେଉଛି ସର୍ବେସର୍ବା, (୨) ଏହା ଶ୍ରମିକର ଦୃଷ୍ଟିରେ ବିଶ୍ୱକୁ ଦେଖିଥାଏ । ସମାଜ ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିର ସମ୍ପର୍କକୁ ଦୃଢ଼ କରେ, (୩) କ୍ଲାସିକ ସାହିତ୍ୟ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଅଗ୍ରଗାମୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତିର ବିକାଶ ସଦାସର୍ବଦା ଏହା ଚାହିଁଥାଏ, (୪) ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏହାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତିର ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ଏହା ବିପ୍ଲବବାଦୀ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ, (୫) ଶିଳ୍ପଚେତନାର ମୂଳ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷ ନିଜ ଶକ୍ତିର କଳନା କରିପାରିବ ।

ଗତାନୁଗତିକତା ଏବଂ ଉଦ୍ଭଟତା ବିରୋଧରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରେ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ତୀବ୍ର ଅସନ୍ତୋଷ ଓ ନୈରାଶ୍ୟର ପ୍ରତିବାଦରେ ଏହାର ଜନ୍ମ । ବ୍ରେଶ୍ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର କେତେକ ସାଧାରଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ରହିଛି ; ଯଥା - ଏହା ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଏବଂ ଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ନୈରାଶ୍ୟ ଜର୍ଜରିତ ବିଶ୍ୱରେ ଏହା ଆଶାର

ସ୍ୱର ଶୁଣାଏ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଉପରେ ଏହା ଗୁରତ୍ୱ ଦିଏ । ସାମାଜିକ ବସ୍ତୁବାଦ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଦର୍ଶକର ଚେତନାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଏ । ଗତାନୁଗତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଅସିଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରେ । ଏହା ମଞ୍ଚମାୟାର ଘୋର ବିରୋଧୀ । ପାରମ୍ପରିକ ଥିଏଟର କଳାର ଏହା ବିରୋଧ କରେ । ଏହା ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଆଲୋକର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଏହା ଭାବାବେଗର ପ୍ରବଳ ବିରୋଧୀ । ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ଖୋରାକ ଯୋଗାଏ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାରେ ଏହା ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ସିଧାସଳଖ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଏହା ଚଖାଇଥାଏ ।

ଆମର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଭିତରେ ଏସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଖୋଜିବସିଲେ, ଆଦୌ ଏପିକ ଥିଏଟର ଲେଖାଯାଇ ନାହିଁ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ତଥାପି ନବନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର କେତେକ ନାଟକ ଭିତରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ଆଗାମୀ, ଅବରୋଧ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର 'ମାଂସର ଫୁଲ, ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା', ବିଜୟ ଶତପଥୀଙ୍କ 'ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ', ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ମହାନାଟକ', ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ଆଦିରେ ଏପିକ ଥିଏଟରର କିଛିଟା ସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ ।

ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ବା ରୂପକ ନାଟକ

(Allegorical Play)

ଆଲିଗରିର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି, ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ଉକ୍ତି ଯାହାଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥ ବା ଭାବ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ମାଧ୍ୟମରେ ଆଉ ଏକ କଥା କହିବା ହେଉଛି ଆଲିଗରିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦ ଆଲିଗରିଆ (Allegoria) ରୁ ଆସିଛି । ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନ୍ୟ କଥନ ବା ଆଉ ଏକ କଥା କହିବା । କୌଣସି ଏକ ବ୍ୟକ୍ତି ବା ଘଟଣା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଭାବେ ଆଉ ଏକ କଥା, ଘଟଣା ବା ବ୍ୟକ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା - ଏ ଦୁଇଟି କଥାରେ କିଛି ନା କିଛି ସମାନତା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ରହିଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ଏଲୋସ୍‌ର (Allos) ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଆଉ ଏକ' । ଆଗୋରିଆ (Agoria) ର ଅର୍ଥ ହେଉଛି କଥନ ବା କହିବା । ଅର୍ଥାତ୍ ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ବା ଅଧ୍ୟବସିତ ଭିତରେ କେବଳ ବାଚ୍ୟାର୍ଥ ପରିଷ୍କାର ହେଉ ନାହିଁ, ପରନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ଉପରେ ଲକ୍ଷଣାଶକ୍ତିକୁ ଆଧାର କରି ଅର୍ଥବୋଧ ମଧ୍ୟ

ହୋଇପାରୁଛି । ଏହି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି କଥା ଭିତରେ ସାମାଜିକ, ଧାର୍ମିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ନୈତିକ ତତ୍ତ୍ୱର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରତୀକ ଉପରକୁ ସମାନ ଜଣାପଡୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଦୁଇଟି ଭିତରେ ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ରୂପ, ଗୁଣ, କ୍ରିୟା, ସ୍ୱଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁହେଁ ସମାନ ହେଲେହେଁ, ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଅପ୍ରସ୍ତୁତକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି । ଏଣୁ ରୂପ, ଗୁଣ, କ୍ରିୟାକୁ ଆଧାର କରି ଦୁହେଁ ସମାନ ସ୍ଥିତିକୁ ଆସିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ଅଟେ । 'ଅନ୍ୟୋକ୍ତି' ଭାଷାର ଏକପ୍ରକାର ଅଳଙ୍କାର କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ, ଯେଉଁଥିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅର୍ଥକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କଥା ସହିତ ସେହି କଥାର ଅନ୍ତରାଳରେ କୌଣସି ଏକ ନୀତିବୋଧ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ରୂପକ ଅଳଙ୍କାର ଏବଂ ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ସାମାନ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । କୌଣସି ବସ୍ତୁ ବା କଥାରେ ଆଉ ଏକ ବସ୍ତୁ ବା କଥା ଆରୋପଣ ହେବା ଫଳରେ, ଦୁଇଟିଯାକ ଏକ ହୋଇଯିବା ପରି ଜଣାପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ଏପ୍ରକାର ସ୍ଥିତି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ପାଇଁ ଆସି ନ ଥାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିରେ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ବା କଥାର ଅନ୍ତରାଳରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ଆଉ ଏକ କଥାତତ୍ତ୍ୱ ବା ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ସୂଚିତ କରାଇବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଏଣୁ ରୂପକ, ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ରୂପକ, ପ୍ରତୀକ ନିଜ ପାଇଁ ଅଲଗା ଅଲଗା ଖସଡ଼ା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥାନ୍ତି । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିର ପରିଭାଷା ଏପରି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇପାରେ, କୌଣସି ବିଚାର, ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ବା ଭାବଗତ କଥନକୁ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ରୂପରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଗଲେ ତାକୁ ଅନ୍ୟୋକ୍ତି କୁହାଯାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ନାଟକକୁ ନାଟ୍ୟରୂପକ, ଅନ୍ୟୋପଦେଶକ ନାଟକ, ରୂପକୀୟ ନାଟକ ଆଦି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଥାଏ ।

ରୂପକ, ସଂକେତ, ପ୍ରତୀକ - ଏଇ ତିନୋଟି ଶବ୍ଦ ସହିତ ଆମେ ବେଶ୍ ପରିଚିତ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ Allegorical ବା Symbolical ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ଆଳଂକାରିକ ଧନଞ୍ଜୟ ନାଟକକୁ 'ରୂପକ' ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟ ଯେହେତୁ 'ଦୃଶ୍ୟ', ସେଇଥିପାଇଁ ତାହାର ନାମ 'ରୂପ' । ନାଟ୍ୟରେ ଯେହେତୁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀର ରୂପ ନଟନଟୀଙ୍କ ଭିତରେ ଆରୋପିତ ହୁଏ, ସେଥିପାଇଁ ଏହାକୁ 'ରୂପକ' କୁହାଯାଏ । ଭାବର ରୂପ ଏଥିରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହାର ନାମ ରୂପକ । କିନ୍ତୁ ରୂପକ ଶବ୍ଦଟିର ଅର୍ଥ ରୂପକ ନାଟକ ବା Allegorical Play ।

Oxford Companion to English Literature ଗ୍ରନ୍ଥରେ Allegory ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ A figurative narrative or description, conveying a valid moral meaning ଅର୍ଥାତ୍ ରୂପକ ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାରର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ବା ବର୍ଣ୍ଣନା ଯାହାର ଏକ ନୀତିଗର୍ଭିତ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଇଂରେଜ ଆଳଂକାରିକମାନଙ୍କ ମତରେ ଏହାର

ଏକ ବାହ୍ୟ ଅର୍ଥ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଏହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ତେଣୁ ରୂପକଧର୍ମୀ ରଚନାରେ ଏକ କାହାଣୀ କିମ୍ୱା ବର୍ଣ୍ଣନାମୂଳକ କୌଣସି ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଏଣୁ ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ରହିବ । ଏହାର ଦୁଇପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ନିହିତ ଥିବ । ବୌଦ୍ଧଜାତକ ଗଳ୍ପ, ସ୍ପେନସରଙ୍କ Faery Queen, ବେନିୟାନଙ୍କ Pilgrim's Progress ଏଇ ଜାତିର ରୂପକ ରଚନା । ମଧ୍ୟଯୁଗର ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ 'Everyman' ଏହାର ଏକ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ।

ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ରୂପକ ରଚନା ଅଛି, ଯାହାକୁ ଇଂରାଜୀରେ Mixed Allegory ବା ମିଶ୍ର ରୂପକ କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ ବାହ୍ୟ କାହାଣୀର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ଭିତର କାହାଣୀଟି ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଇ ଚେଷ୍ଟା ଫଳରେ ରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍କେତର ପ୍ରବେଶ ଘଟେ । କୌଣସି ବସ୍ତୁ, ଧ୍ୱନି ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଏହାର ଗଭୀର ଅର୍ଥଟି ଫୁଟି ଉଠେ । ରୂପକ ରଚନା ରୀତି ତିନିପ୍ରକାର ହୋଇପାରେ ବୋଲି ଦୁର୍ଗାଶଙ୍କର ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ 'ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ (P-224-225) ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । (କ) ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ରଚନାରେ ସଙ୍କେତ ନ ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ବାହ୍ୟ ଅର୍ଥର ଗଭୀରରେ ଭିତରର ନୀତିତତ୍ତ୍ୱ ଥାଏ, (ଖ) ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ରଚନାରେ ସଙ୍କେତ ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ତାହା ମୁଖ୍ୟ ନୁହେଁ, ତାହା ହେଉଛି ଗୂଢ଼ ତତ୍ତ୍ୱ କଥା, (ଗ) ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପକ ଅଛି, ଯେଉଁଥିରେ ପରମାର୍ଥିକ ଅରୂପ ତତ୍ତ୍ୱକଥା ଥାଏ ଏବଂ ତାକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ରୂପକଧର୍ମୀ ରଚନାରେ ଅଧିକ ସଙ୍କେତ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଏବଂ ତୃତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର ରୂପକ ନାଟ୍ୟରଚନା ଅଧିକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ନାମ ଦିଆଯାଇପାରେ ; ଯଥା - ବିଶୁଦ୍ଧ ରୂପକ ନାଟ୍ୟ, ମିଶ୍ର ରୂପକ ନାଟ୍ୟ, ସଂକେତମୁଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ ।

କଥାସାହିତ୍ୟରେ ଏଇ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶ ନିଜର ଆପାତ ଅର୍ଥକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଅନ୍ୟ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶକୁ ତୋଳି ଧରିଥାଏ । ଆଲିଗୋରିର ମୂଳ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି ଧାରାବାହିକତା । ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ହଅର୍ଣ୍ଣ, ଗେଟେ, ଇବସେନ୍‌ଙ୍କ ରଚନାରେ । ଏଇ ରଚନାକୁ ଆଲିଗରିକାଲ ବା ରୂପକୀ ପ୍ରବଣତା ବୋଲି ଧରାଯାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ଆଲିଗରି ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା - ଐତିହାସିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଆଲିଗରି, ଭାବାଦର୍ଶ ଆଲିଗରି । ପ୍ରଥମଟିରେ ପରିବେଶିତ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ବାସ୍ତବ ଇତିହାସ ଓ ରାଜନୀତିର ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । ବାହାରର ଗଳ୍ପକୁ ଅବଲମ୍ୱନ କରି ଡ୍ରାଇଡେନ ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ସମକାଳୀନ ଇଂଲଣ୍ଡର ରାଜନୈତିକ ସଂକଟର ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଇତିବୃତ୍ତ । ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତସ୍ୱରୂପ ଡ୍ରାଇଡେନଙ୍କ 'ଆବସାଲୋମ ଆଣ୍ଡ ଆକିଟୋଫେଲ' (୧୬୮୧) । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାର ଆଲିଗରିରେ, ଚରିତ୍ରକୁ ତୋଳିଧରିଥିବା ବିମୂର୍ତ୍ତ ଭାବଧାରା ଓ ଆଦର୍ଶ, ପ୍ଲଟ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଶିତ ନୀତି ବା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ବାନିୟାନ୍‌ଙ୍କ 'ଦି ପିଲଗ୍ରିମ୍‌ସ ପ୍ରୋଗ୍ରେସ୍' (୧୬୭୮)। ଆଲିଗରିର ବହୁ ସ୍ତର ରହିଛି। ଚସରଙ୍କ 'ଦି ନାନ୍‌ସ ପ୍ରିଜନ୍‌ସ ଟେଲ' ରୂପକକୁ ପଶୁକାହାଣୀର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଛି। ଜର୍ଜ ଅରଓୟେଲଙ୍କ 'ଆନିମଲ ଫାର୍ମରେ' ଆମର ସମକାଳୀନ ରାଜନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ପରିବେଶକୁ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପଶୁକାହାଣୀର ଆଲିଗରି ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଛି। ଆଲିଗରି ମଧ୍ୟ ସରଳ ଓ ଜଟିଳ ଦୁଇପ୍ରକାର ହୋଇପାରେ।

W.B. Yeats ରୂପକ ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ ରଚନା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି, (୧) ସଙ୍କେତ ହେଉଛି ଅଦୃଶ୍ୟ ବା ଅରୂପ ସତ୍ତାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ରୂପ, ରୂପକ ହେଉଛି ପାର୍ଥିବ ବସ୍ତୁ ବା ପରିଚିତ ତତ୍ତ୍ୱର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଅନେକ ରୂପ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ରୂପ। (୨) ସଙ୍କେତ ହେଉଛି ଅନୁଭବର ବ୍ୟାପାର, ସଙ୍କେତ ବା କିଛି ଇଙ୍ଗିତ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ। ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପଥରେ ଏପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦେବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନା। କିନ୍ତୁ ରୂପକ ଅନୁଭବ ନୁହେଁ, ଜ୍ଞାନର ବ୍ୟାପାର। ବୁଦ୍ଧି ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହା ବୋଧଗମ୍ୟ। ରୂପକ ଯାହା ବ୍ୟକ୍ତ କରେ, ତାହା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପଥରେ ଆହୁରି ଭଲଭାବେ କୁହାଯାଇପାରେ। (୩) ସଂକେତ ହେଉଛି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଶିଖାରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକବର୍ତ୍ତିକା। ସଂକେତର ଏଇ ଆଲୋକବର୍ତ୍ତିକା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ, ନିଗୂଢ଼, ଅବାଙ୍‌ମାନସଗୋଚର ତତ୍ତ୍ୱକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ। (୪) ସଙ୍କେତ ହେଉଛି ସତ୍ୟର ଅପରୋକ୍ଷ ଅନୁଭୂତି, ଯାହାକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିର ସଂସ୍କାର ଆବଶ୍ୟକ। କିନ୍ତୁ ରୂପକକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ସମ୍ୟକ ଜ୍ଞାନ ଯଥେଷ୍ଟ। ଅର୍ଥାତ୍ ଇୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ମତରେ ସାଙ୍କେତିକ ରଚନା ହେଉଛି ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଗଭୀର, ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ, ଅରୂପ ଅନନ୍ତର ଉପଜୀବ୍ୟ ବିଷୟ।

ଏକପ୍ରକାର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବକୁ ପରିଚିତ କାହାଣୀର ଛଦ୍ମବେଶରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଥାଏ ରୂପକ ନାଟକରେ। ଏ ପ୍ରକାର ଭାବ ଯେ କେବଳ ରୂପକ ମାଧ୍ୟମରେ କୁହାଯାଇପାରିବ, ତାହା ନୁହେଁ। ତେବେ ଅନ୍ୟ ଉପାୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାରେ କିଛିଟା ବାଧା ରହିଛି।

ଏଇ ବାଧା ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ହୋଇପାରେ। ନାନା ପ୍ରକାର ବାଧା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନେକ ସମୟରେ ରୂପକ ରଚନାକାର ରୂପକର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥାଏ। ତେବେ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଏପରି ଘଟିଥାଏ, ଭିତରର ବସ୍ତୁ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ବା ନୀତିକୁ ସେ କହିଲା ବେଳେ, ତାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ନୀରସ, ଅମୂର୍ତ୍ତ, ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ। ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପକର ଆଶ୍ରୟ ନିଆଯାଇପାରେ। ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଯେ, ରୂପକନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ଯଦି କୌଣସି ଅବ୍ୟକ୍ତ ଭାବ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ସ୍ଥାନ ପାଏ, ତେବେ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ ପ୍ରବହମାନ ବାହ୍ୟ-କାହାଣୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ତାକୁ ରୂପ ଦେବା ନାଟକରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇ

ନ ଥାଏ । ଏଣୁ ମଝିରେ ମଝିରେ ସଂକେତ ବା ସିମ୍ବଲର ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ହୋଇଥାଏ, ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକକୁ ମିଶ୍ରରୂପକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ସଂକେତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଇ ମଝିରେ ମଝିରେ ରୂପକ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ କରାଗଲେ ତାହାକୁ ସଂକେତମୁଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ 'ରକ୍ତକରବୀ, ଡାକଘର, ରାଜା' ଆଦି ସାଧାରଣ ଭାବେ ସାଂକେତମୁଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥୂଳଭାବେ ଦେଖିଲେ ଏହା ରୂପକ-ସାଂକେତିକ ନାଟକ ।

ଆଲିଗରିକାଲ ନାଟକ ରଚନା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଏଥିରେ ପ୍ରତୀକ, ରୂପକ, ବିମ୍ବ ଆଦିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ଏହାକୁ ଅଧିକ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ଅମୂର୍ତ୍ତଭାବନା, ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ବିଚାରର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ମାନବୀୟ ଭାବନା, ଧାର୍ମିକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ, ଅମୂର୍ତ୍ତ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସୂତ୍ର, ଅଶରୀରୀ ତତ୍ତ୍ୱ, ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଭାବସ୍ଥିତି ଆଦି ରହିଥାଏ । ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷଯାଏ ଏଠି ନାଟ୍ୟକାର ଅମୂର୍ତ୍ତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ, ନୀତି ଏବଂ ବୋଧତତ୍ତ୍ୱ ଆଦି ସହିତ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରି ଚାଲିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କଥାବସ୍ତୁ ଅନ୍ତରାଳରେ ଫଲ୍‌ଗୁ ଭଳି ଆଉ ଏକ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କଥାବସ୍ତୁର ଧାରା ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥାଏ । ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ମାନବୀୟ ଭାବ, ଗୁଣ, ଦୋଷ, ବିଚାର ବା ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ଆରୋପଣ କରାଯାଇଥାଏ କିମ୍ବା କୌଣସି ପୁରୁଷ-ସ୍ତ୍ରୀ ଚରିତ୍ର ଏ ସବୁ ଭାବ ବା ବିଚାରର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ବ୍ୟଷ୍ଟି ଅପେକ୍ଷା ସମଷ୍ଟି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ଆଦି ଜଟିଳତା କାରଣରୁ ଏହାର ଚରିତ୍ର, ମୂର୍ତ୍ତ ଏବଂ ଅମୂର୍ତ୍ତ ଉଭୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ହୋଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ସଂଳାପର ଭାଷାରେ ଲକ୍ଷଣା ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟତା, ସୂଚକତା, ସାଙ୍କେତିକତା ଏବଂ ଗଭୀର ଅର୍ଥବାହକତା ଆଦିରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାର ସଂଯୋଜନା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଏପ୍ରକାର ନାଟକର ଅଭିନୟ ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜନା ଅପେକ୍ଷାକୃତ କଠିନ । ଅଭିନୟର ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମତା, ସୂଚକତା, ସାମର୍ଥ୍ୟ ସହିତ ନୃତ୍ୟସଙ୍ଗୀତ, ରଂଗସଜା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଯଦି ଏପ୍ରକାର ନାଟକର ଭିତିରି ଅର୍ଥକୁ ଧରିପାରିବେ, ତାହେଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେଲା ବୋଲି ଧରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକ

ଆଜିର ଯୁଗ ହେଉଛି ପ୍ରତୀକବାଦର ଯୁଗ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗରେ ଲେଖକ ଜୀବନ ସଙ୍ଘର୍ଷ ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରତୀକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ରୂଢ଼ିବାଦୀ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏବଂ ଜଡ଼ବାଦୀ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ଶକ୍ତ ଆଘାତ ପହୁଞ୍ଚାଇଛି ପ୍ରତୀକ ନାଟକ । ଗୂଢ଼ଶୈଳୀ ଏହି ପ୍ରକାର

ନାଟକରେ ଗୁମ୍ଫିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ଅଧିକ ଚର୍ଚ୍ଚା ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଶୈଳୀରେ ଆଲିଗରି ଏବଂ ମେଟାଫରର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଜଗତରେ ପ୍ରତୀକର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କାଁ ଭାଁ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି, ସେସବୁ ଅଯତ୍ନବିନ୍ୟସ୍ତ । ଯୁଗର ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ କଳାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ଏକମାତ୍ର ରାସ୍ତା ହେଉଛି ପ୍ରତୀକ । ପ୍ରତୀକ ଜୀବନର ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ସନ୍ଦର୍ଭର ଅନେକ ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ସାକାର ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଆଧୁନିକ ପ୍ରତିକବାଦୀ ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ତଥା ବହିରଙ୍ଗ ଚେତନାକୁ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଆମର ଏହାର ବିବିଧ ଶ୍ରେଣୀ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ରାଜନୈତିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଐତିହାସିକ-ପୌରାଣିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀର ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ଇତ୍ୟାଦି ।

‘‘ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ବୈଚାରିକବୋଧର ଏକ ସ୍ତର ଉପରେ କରାଯାଇଛି । ପଦ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରହସ୍ୟର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଅଥବା ଆନନ୍ଦର ସ୍ୱର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ, ଗଦ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେତେଟା ଏହା ଉପେକ୍ଷିତ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ବିଶେଷରୂପେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ପ୍ରଦାନ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯାଇଛି । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏହି ସଶକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ଅମୂର୍ତ୍ତର ମୂର୍ତ୍ତରୂପ । ଏହା ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ସଙ୍କେତ ଏବଂ ଏଥିରେ ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିବାର ଏକ ଅଦ୍ଭୁତ କ୍ଷମତା ବିଦ୍ୟମାନ ରହିଛି ।’’ (ହିନ୍ଦୀକେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ : ଡଃ ରମେଶ ଗୌତମ, ପୃ. ୧୩)

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ପରେ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ଆଉ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକକୁ ଚାହିଁ ନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଆଦର୍ଶ ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି ବର୍ଣ୍ଣାଡ'ଶ, ଇବସନ୍, ଗଲ୍‌ସଓର୍ଦ୍ଦି, ମିଟରଲିଙ୍କ, କାମ୍ୟୁ ଆଦି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା, ତାହାର ସ୍ୱର ଥିଲା ଦାର୍ଶନିକ ତଥା ଧର୍ମପ୍ରଧାନ । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଚେତନା ସହିତ ପ୍ରତୀକ ତାଳ ମିଳାଇ ଗତି କରିଛି ।

ଜୀବନର ଏହା ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ଅପ୍ରକଟ ସତ୍ୟ, ଯାହାର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କରିବା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମ ଦ୍ୱାରା ଅସମ୍ଭବ । ଏଣୁ ଏହାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମିତ୍ତ ପ୍ରତୀକର ଅବଲମ୍ବନକୁ

ନେଇ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରାଯାଇଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ । ପ୍ରତୀକ ଭାଷାକୁ ସମୃଦ୍ଧ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟିକ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଲକ୍ଷଣା ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଚମତ୍କାରିତା ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । Arthur Symmଙ୍କ ଭାଷାରେ - "Symbolism began with the first words uttered by the firstman, as he named every living thing, or before them in Heaven when God named the world into beings." ଆଦିମାନବର ପ୍ରଥମ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣଠାରୁ ହିଁ ପ୍ରତୀକର ଆରମ୍ଭ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଇଛି ।

ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତୀକର ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଭାଷା, ସାହିତ୍ୟ, କଳା, ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ ଏପରିକି ଆମର ଅନେକ ଜଣାଅଜଣା ପ୍ରତୀକର ଦୁନିଆରେ ଆମେ ଜୀବନ ଧାରଣ କରିଥାଉ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି - "Man lives in a symbolic universe, language, myth and religion are parts of the universe. They are the varied threads which weave the symbolic net, the tangled web of human experience."

[An Essay on Man Ernest Cossiner (Quoted in Exploring Poetry by M.C. Rusenthel and A.J.M. Smith), Page-497]

ପ୍ରତୀକର ବିଭିନ୍ନ ପରିଭାଷା

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ପ୍ରତୀକ ବିଧାନ । ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଶୈଳୀ ଭିତରେ ଏହା ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ରୁଚିର ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ପ୍ରତୀକର ପରିଭାଷା ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଜ୍ଞାନପୂର୍ଣ୍ଣ ସାହିତ୍ୟ, କଳା, ଦର୍ଶନ, ଧର୍ମ ଆଦିରେ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ଥୂଳ ରୂପରେ ଭାଷା ଓ ଶବ୍ଦକୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ଗଣନା କରାଯାଇଛି । କାରଣ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦ ଭିତରେ କିଛି ନା କିଛି ଭାବାତ୍ମକ ବା ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ସତ୍ୟ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି ବିଶିଷ୍ଟ ଶବ୍ଦସମୂହର ଭାବାତ୍ମକ ବା ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ଦ୍ୟୋତକ । ଏହାକୁ ଆମେ ଅନୁଭବ ଅଥବା ଅନୁଭୂତିର ଅବସ୍ଥାବିଶେଷର ଶାବ୍ଦିକ ପ୍ରତିରୂପ ବୋଲି କହିପାରୁ । ତେବେ ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ Symbolର ପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ କେତୋଟି ଶବ୍ଦ ଓଡ଼ିଆରେ ଦେଖାଯାଏ, ଯଥା - ଚିହ୍ନ, ସଙ୍କେତ, ପ୍ରତିରୂପ,. ପ୍ରତିନିଧି, ପ୍ରତିମା, ମୂର୍ତ୍ତି, ନିଶାନ ଇତ୍ୟାଦି ।

(୧) "A symbol certainly, I think, means something prevented to the senses or the imagination usually to the senses which stands for something else." (Symbolism and Belief : Edwyn Bevan, P.11)

(୨) "Symbol : (Sign) the term given to a visible object representing to the mind resemblance of something which is not shown but realized through association with it." (Encyclopaedia Britanica, Vol. 21, 14th Ed., P. 701)

ଆଲୋଚିକା ଡଃ ପଦ୍ମା ଅଗ୍ରୱାଲ ଙ୍କର "Symbolism : A Psychological Study" ରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ଯେ ସାମାନ୍ୟ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା, ବିଶିଷ୍ଟତା, ସରଳବୋଧ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗ୍ରହଣ ଅଭିପ୍ରାୟର ସାଙ୍କେତିକତା ଇତ୍ୟାଦିରୁ ପ୍ରତୀକର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହିସବୁ ଶବ୍ଦ ଏକପ୍ରକାର ବିଶିଷ୍ଟ ଅର୍ଥର ଦ୍ୟୋତକ ହୋଇଥାଏ । ଏମାନେ ଅନ୍ତଶ୍ଚେତନା ତଳେ ଅବଦମିତ ଇଚ୍ଛାକୁ ପ୍ରକଟିତ କରିଥାନ୍ତି ।" ଫ୍ରଏଡ଼ ତାଙ୍କର ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ପ୍ରତୀକକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅତି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ସ୍ୱପ୍ନର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତାକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାପାଇଁ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ଳେଷଣର ମାର୍ଗକୁ ଫ୍ରଏଡ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ସେ ପ୍ରତୀକକୁ 'ଅଚେତନ କଳ୍ପନା'ର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଭାବ

ଏସକାଇଲାସଙ୍କ ସମୟଠାରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକକୁ ଯେବେ ସ୍ଥାନ ଦିଆଗଲା, ସେହି ଦିନଠାରୁ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଯଥାର୍ଥବାଦ ଅସଫଳ ହେବାରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ସାଙ୍କେତିକ ବାତାବରଣକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିବାର ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ପରିଣାମସ୍ୱରୂପ ପ୍ରତୀକବାଦ, ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାବାଦ, ନିର୍ମାଣବାଦ, ରୂପବାଦ, ନାଟକୀୟତାବାଦ ଇତ୍ୟାଦି ଶୈଳୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସିଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟରଚନାରେ ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ପ୍ରତୀକକୁ ନେଇ ନାଟକରେ ପରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ ହେଲା । କାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିମାନସର ଅସହାୟତା ଏବଂ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ସାଧାରଣ ଭାଷା ଅସମର୍ଥ ଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଗଲା । ରୋମାଣ୍ଟିକ ପଦ୍ଧତିର ଅନୁକୂଳ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକରେ ଦୂର ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜଗତର ସ୍ୱପ୍ନମୟ ରହସ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ହେଲା - "Unlike the realists, the symbolists choose their subject matter from the past and avoid any attempt to deal with social problems or to recreate the physical environment of its characters."

("The Theatre : An Introduction" : Oscar G. Brokett, P. 288)

ଫ୍ରାନ୍ସର ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ -ମିଟ୍ରଲିଙ୍କ, ଇଏଟ୍ସ, ହାଉପ୍ଟମେନ, ଆନ୍ଦ୍ରେଜିଦ, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ପ୍ରମୁଖ । ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ କରିବା କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଟରଲିଙ୍କ ବେଶ୍ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ତାଙ୍କର 'ବ୍ଲୁ ବାର୍ଡ଼' ଏକ ସାର୍ଥକ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ନାଟକ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆନନ୍ଦର ଅନୁସନ୍ଧାନ ହେଲା ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର । ମିଟରଲିଙ୍କଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ 'ଦି ଇଣ୍ଟ୍ରିଉଡ଼ର', 'ଦି ସେଭେନ ପ୍ରିନ୍ସେସ୍' ଆଦିରେ ପ୍ରଚୁର ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ପରମ୍ପରାରେ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଇଏଟ୍ସ । ମିଟରଲିଙ୍କ ରଚିତ 'ଦି ଆଓ୍ୱାର ଗ୍ଲାସ', ହାଉପ୍ଟମାନ୍‌ଙ୍କର 'ହେଟିଲୀ', ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗଙ୍କ 'ଡ୍ରିମ୍‌ପ୍ଲେ' ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକକୁ ସ୍ୱପ୍ନରୂପକ କୁହାଯାଏ । ଆନ୍ଦ୍ରେଜିଦଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟକ 'ଦି ବ୍ଲାକ୍ ମାସ୍କେଟିଅର୍ସ'ରେ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ଜୀବନ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି ।

ପଶ୍ଚିମୀଭୂଖଣ୍ଡର ଆଧୁନିକ ବୁଦ୍ଧିବାଦୀ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ପ୍ରତୀକକୁ ସାମାଜିକ ପ୍ରତୀକ କୁହାଯାଇଛି । ଇବ୍‌ସନ, ଗଲସଓର୍ଦ୍ଦି, ଆଦିଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହି ପ୍ରକାରର ପ୍ରତୀକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୁଇପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରେ ନାହିଁ । ଭାବ ପ୍ରକାଶନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେତେବେଳେ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଭାଷା ଅସମର୍ଥ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ଅଭୀଷ୍ଟ ସାଧନ ବା ଭାବକୁ,ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସଙ୍କେତ ବା ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । ଇବ୍‌ସନ୍ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ପ୍ରୟୋଗ କରି ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ, ପାରିବାରିକ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ବିକୃତିକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର 'ଡଲ୍‌ସ ହାଉସ, ପିଲାର୍ସ ଅଫ୍ ଦି ସୋସାଇଟି, ଦି ଓ୍ୱାଇଲଡ଼ ଡକ୍, ଦି ଲେଡି ଫ୍ରମ୍ ଦି ସି, ଘୋଷ୍ଟସ, ଦି ମାଷ୍ଟର ବିଲଡ଼ର, ଆଦି ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ସଫଳ ଭାବେ କରିଛନ୍ତି ।

ରୁଷର ନାଟ୍ୟକାର ଆଣ୍ଡିଉ ଏବଂ ଅଉରିନାଭ ସାମାଜିକ ପ୍ରତୀକ ପରମ୍ପରାରେ ଉନ୍ନତି ସାଧନ କରିଛନ୍ତି । ଆଣ୍ଡିଉଙ୍କର 'ଟି ଷ୍ଟୋର୍ସ' ଏବଂ 'ଦି ଲାଇଫ ଅଫ୍ ଦି ମେନ୍'ରେ ସମସାମୟିକ ଘଟଣାକୁ ପ୍ରତୀକ ଦ୍ୱାରା ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇଛି । ଆଓରିନାଭଙ୍କର 'ଦି ବିଙ୍ଗସ ଅଫ ଦି ସୋଲ' ଏବଂ 'ଦି ଫୋର୍‌ଥ ଓ୍ୱାଲ' ନାଟକରେ ବହୁ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱସମ୍ପନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ପରମ୍ପରା (ରୂପକ)ରେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକବାଚୀ କୌଣସି ଶବ୍ଦ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାଟକର ବର୍ଗୀକରଣ କରିଛନ୍ତି ନେତା, ରସ ଏବଂ ବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରି, ସେମାନେ ଶୈଳୀକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ନାହାନ୍ତି । ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ Symbolର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଭାବେ ଆମେ ଓଡ଼ିଆରେ 'ପ୍ରତୀକ'ର

ପ୍ରୟୋଗ କରୁଛୁ । କେତେକ କଳାତ୍ମକ ଆବଶ୍ୟକତାର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ନିମିତ୍ତ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରଫେସର ତାରକନାଥ ବାଲିଙ୍କ ମତରେ - ''ନାଟକରେ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ନ ହୋଇ ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ସମସ୍ତ ନାଟକୀୟ ଅଭିପ୍ରାୟଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ସେହିସବୁ ନାଟକକୁ ସେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । (ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଔର ବାଦ, ପୃ-୨୩୭) । ଡଃ ମୋହନ ଅବସ୍ଥୀଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ବା ବିଚାରକୁ ବହନ କରିଥାନ୍ତି । (ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟକା ଅଦ୍ୟତନ ଇତିହାସ, ପୃ.୧୧୩) । ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ସାବିତ୍ରୀ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କ ପୁସ୍ତକ 'ନବ୍ୟ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ' (ପୃ. ୨୬୫)ରେ କହନ୍ତି - ''ପ୍ରତୀକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ମନୋବୃତ୍ତିକୁ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱରୂପ ଦେଇ ରୁଚିକୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟକାର ରହସ୍ୟମୟ ଢଙ୍ଗରେ ନିଜର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାନ୍ତି । ରହସ୍ୟମୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଗି ଭାଷାର ଶକ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରୌଢ଼ତା ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ।''

ଆଧୁନିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଚାରକୁ ସ୍ଥୂଳ ରୂପରେ ମାନବୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ଲୌକିକ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ । 'ସାଦା କାକ୍ଟସ' ପୁସ୍ତକର ଭୂମିକା (ପୃ.୮)ରେ ଡଃ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ଲାଲ କହନ୍ତି - ''ନାଟକ ମେ ପ୍ରତୀକ କା ଧର୍ମ କେବଳ ଇତ୍‌ନା ହୈ କି ବହ ସମ୍ବେଦ୍ୟ ବାତ୍ କୋ, ତଥ୍ୟ ମୋ ଶବ୍ଦୋଁ । କୀ ଅପେକ୍ଷା କହିଁ ଅଧିକ ସିଧେ ଔର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଢଙ୍ଗ ତଥା ସୁନ୍ଦର ରୂପ୍ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରସକତା ହୈ ।'' ଡଃ ଦଶରଥ ଓଝା ତାଙ୍କ ''ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ ଉଦ୍ଭବ ଔର ବିକାଶ'' ପୁସ୍ତକ (ପୃ.୧୭୨)ରେ ପ୍ରତୀକ ବା ଭାବାତ୍ମକ ନାଟକକୁ ତିନି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା - (୧) ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୨) ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୩) ଗୌଣ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ । ଡଃ ସାବିତ୍ରୀ ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରତୀକ ନାଟକକୁ (୧) ସର୍ବାଂଶ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୨) ଆଂଶିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୩) ଗୌଣ ନାଟକ, ଏହିପରି ତିନି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗର ପରମ୍ପରା ଦେଖାଯାଏ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର, ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ରମେଶ ଦାସ, ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥ, ପ୍ରସନ୍ନ ଦାସ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ରତି ମିଶ୍ର, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀ, ନାରାୟଣ ସାହୁ, ବିଜୟ ଶତପଥି, କୈଳାସ ଶତପଥି, ପ୍ରସନ୍ନ ସାହୁ, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି, ମିହିର ମେହେର, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର, ଦିଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣା, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ନନ୍ଦ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିବା ଦେଖାଯାଏ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ 'ଶବ୍ଦଲିପି, ଅରଣ୍ୟଫସଲ, କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି, ଆଗାମୀ, କାଠଘୋଡ଼ା' ଆଦି ନାଟକରେ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର 'ତଟନିରଂଜନା, ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ, ବାଦଶାହା, ପର୍ଶୁରାମ' ଆଦି ନାଟକରେ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ 'ମୃଗୟା, ହରିହର ମିଶ୍ର 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା, ହଂସଧ୍ୱନି' ନାଟକରେ, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର 'ପ୍ରେମଖେଳ, ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବସୁଧାରେ', ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ 'ହାତୀକୁ ହୋମିଓପାଥି, ଆନନ୍ଦ ନଗରକୁ ଯାତ୍ରା, ମହାନାଟକ' ଆଦିରେ, ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ର 'ସୂର୍ଯ୍ୟମନ୍ଦିର, ଅଥବା ଅନ୍ଧାର', ନାଟକରେ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ 'ଅସଂଗତ ନାଟକ, ସବାଶେଷଲୋକ' ଆଦିରେ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ 'ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗଯନ୍ତ୍ରଣା, ମୁଁ ଦୁହେଁ, ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକରେ', ରତ୍ନାକର ଚଇନି 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ, ପୁନଶ୍ଚପୃଥିବୀ, ନାଗଫେଣୀରତ୍ନ' ଆଦିରେ, ରମେଶ ଦାସ 'ବରଂ ନିବାସ ଭଲରେ', ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ 'ହୋ ଭଗତେ', ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କ 'କଲ୍ଲୁରୀବେଣ୍ଟ, ସତ୍ୟ ସଂଶୟ ସାଲବେଗ, ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ଆଦିରେ, ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ଯଯାତିଯନ୍ତ୍ରଣା, ଦକ୍ଷିଣଦରଜା, ଅଙ୍ଗାର' ଆଦିରେ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ 'ନିଶାନ୍ତ, ଗୋଟିଏ ବୁଲାକୁକୁରର ଜନ୍ମାବୃତ୍ତାନ୍ତ, ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର' ଆଦିରେ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି 'ଡର, ହଜିଯାଇଥିବା ମଣିଷ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ପରୀକ୍ଷିତ, ଭାଙ୍ଗିପଡୁଥିବା ଭୂମି' ଆଦିରେ, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀ 'ରାବଣଛାୟା, ନିଜଠାରୁ ନିଜର ଦୂରତା, ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ପତନର ବେଳ' ଆଦିରେ, ନାରାୟଣ ସାହୁ 'ଆଶ୍ରା ଖୋଜିବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ୱର, କାହାଣୀ ସବାଶେଷ ଲୋକର, ଅପରାହ୍ନର ଅବଶୋଷ, ସୁବର୍ଣ୍ଣ ସକାଳ' ଆଦିରେ, ବିଜୟ ଶତପଥି 'କର୍ଣ୍ଣ, ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ, ଶୋଣିତ ସ୍ୱାକ୍ଷର' ଆଦିରେ, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଦାନବୀୟ, ଚଉକି, ଇଚ୍ଛା ବନାମ ପଦ୍ମନାଭ' ଆଦିରେ, ପ୍ରସନ୍ନ ଦାସଙ୍କ 'ପ୍ରାଗୈତିହାସିକ, ଚତୁଷ୍ପଦ' ଆଦିରେ, ଗୋପାଳ ଦେଙ୍କର 'ପେଚା, କଳ୍ପବୃକ୍ଷ' ଆଦିରେ, ମିହିର ମେହେରଙ୍କର 'ଏବଂ ଜିତେନ୍ଦ୍ରିୟ, ଅଜାତଶତ୍ରୁ, ଆହତ ପ୍ରଜାପତି', ଆଦିରେ, ମନ୍ମଥ ଶତପଥିଙ୍କର 'ଜୀଅନ୍ତା ଶବ, ମିଉଜିୟମ, ମଣିଷଗଛ, ଅରଣ୍ୟବହ୍ନି' ଆଦିରେ, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ନନ୍ଦଙ୍କର 'ଆମେସବୁ ଚନ୍ଦ୍ରସେଣା, ନିଆଁ, ଅଭିମାନ' ଆଦିରେ, ସରୋଜ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଆହତ ଆଲୋକରେ', ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣବରନା, ବିବି ଓ ବଡ଼ବାବୁ' ଆଦିରେ, ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକଙ୍କ 'ମାଙ୍କଡ଼ ଖାଏ କାଙ୍କଡ଼ କଷିରେ', ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଗୀତ, ବଳି' ଆଦି, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ 'ନିକୁମ୍ଭିଲା, ପଦ୍ମତୋଳା, ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା' ଆଦିରେ, ମିହିର ମେହେରଙ୍କ 'ଶକୁନ୍ତଳା, ଏବଂ ଜିତେନ୍ଦ୍ରିୟରେ', ପ୍ରଦୀପ ଭୌମିକଙ୍କ 'ଔରଙ୍ଗଜେବ', ହୃଷୀକେଶ ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ବ୍ରହ୍ମରାକ୍ଷସ, ଭାସ୍କୋଡ଼ାଗାମା' ଆଦିରେ, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ସ୍ୱପ୍ନଦାହରେ', ପ୍ରମୋଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ଟ୍ରାପିଜିୟମ, ଅଜଗର' ଆଦି ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନୂଆ ପୁରୁଣା ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ସଫଳ ଭାବେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ କରିଚାଲିଛନ୍ତି ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତର ଏକ ସଦ୍ୟତମ ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ଜନମାନସକୁ ସମସାମୟିକ ବାତାବରଣ ସହିତ ଖାପଖୁଆଇ ସ୍ଥାନବିଶେଷରେ କ୍ରିୟାଶୀଳ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ଉପସ୍ଥିତ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଏହା କେବଳ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ, ଆଗେଇଯିବା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥାଏ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଶ୍ୱାସରେ ଥାଏ ବିପ୍ଳବର ଇନ୍ଧନ । ଏହା ଜନମାନସକୁ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଉତ୍ତେଜିତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଦ୍ରୋହୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ସକଳ ପ୍ରକାର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର, ଦୁର୍ନୀତି ଏବଂ ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାର ବିରୋଧରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ସ୍ଲୋଗାନ ଦେଇଥାଏ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚିକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ଏହାର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ।

କେବଳ ଷ୍ଟ୍ରିଟ କଡ଼ରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ଖୋଲାସ୍ଥାନ, କାରଖାନା ଗେଟ, ଭିଡ଼ଥିବା ବଜାର, ସ୍କୁଲ ପଡ଼ିଆ, ପାର୍କ, ହୋଟେଲ ଅଗଣା, ଜନଗହଳି ରାସ୍ତାକଡ଼ ଇତ୍ୟାଦି ସ୍ଥାନରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟସୀମା ନାହିଁ । ତେବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଇଲାକା ଭିତରକୁ ଟାଣିନେଇଯିବାରେ ଏହାର ଅବଦାନ ଯଥେଷ୍ଟ । ୧୫ ମିନିଟରୁ ୪୫ ମିନିଟ ବା ଘଣ୍ଟାଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଣେ ଦର୍ଶକକୁ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ଅବସ୍ଥାରେ ଧରି ରଖାଯାଇପାରେ । ଏଥିରୁ ଅଧିକ ସମୟ ନେଲେ ଦର୍ଶକର ନିଶ୍ଚୟ ଧୈର୍ଯ୍ୟଚ୍ୟୁତି ଘଟିବ ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ବିଷୟବସ୍ତୁ କୌଣସି ଏକ ତାଜା ଘଟଣାକୁ ନେଇ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ସାଂପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟା ହିଁ ଏହାର ପ୍ରାଣ । ଷ୍ଟ୍ରାଇକ୍, ଜନଜାଗରଣ, ଉତ୍ତେଜନା କିମ୍ବା ମଣିଷକୃତ ଯେକୌଣସି ଦୁର୍ବିପାକର ବିଷୟ ଏହାର ପରିସରଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଶାସନ କଳର ଦୁର୍ନୀତି, ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର ଆଦି ପ୍ରତି ଏଥିରେ ତୀବ୍ରଭାବରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଶୈଳୀ ଏବଂ ସଂଳାପ ଉପସ୍ଥିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ସ୍ୱରୂପ

ବହୁ ପୁରାତନ କାଳରୁ ଥିଏଟର ମନୋରଞ୍ଜନର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଆସୁଛି । ରେସ୍ତୋରାଁରେ ହେଉ ବା ରାସ୍ତା କଡ଼ରେ ହେଉ, ଯେଉଁଠି ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଲେ ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନ । ତେବେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଲକ୍ଷ୍ୟ କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ନୁହେଁ, ଦର୍ଶକକୁ ଏକ ନବ ଦିଗନ୍ତକୁ ଘେନିଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତା' ଭିତରେ ଏକ ନୂତନ ରସର ସଞ୍ଚାର କରିବା ଏହି ଥିଏଟରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଅନେକଙ୍କ ମନରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଥିଲା, ଷ୍ଟ୍ରିଟ ବା ରାସ୍ତାକଡ଼ରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର କୁହାଯାଉ ନାହିଁ ତ ? ବାସ୍ତବରେ ସେପରି ନୁହେଁ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ସାଂପ୍ରତିକ ଥିଏଟର ଆନ୍ଦୋଳନର ଏକ ଆଧୁନିକତମ ସଂଜ୍ଞା । ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଏହା ହେଉଛି 'ଥିଏଟର ଅଫ ପ୍ରୋଟେଷ୍ଟ' ବା 'ପ୍ରତିବାଦର ଥିଏଟର' । ବିଦ୍ରୋହ ବା ବିପ୍ଳବ ମାଧ୍ୟମରେ ଗଣମାନସକୁ ରୂପ ଦେବା ଏହି ଥିଏଟରର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ରାଷ୍ଟ୍ରନୈତିକ । ସାମାଜିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହିଁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଧର୍ମ । ତେଣୁ ଏହି ଥିଏଟର କେବଳ ରାସ୍ତାକଡ଼ରେ ଅଭିନୀତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହି ଥିଏଟର ପାଇଁ 'ଷ୍ଟ୍ରିଟ' ଶବ୍ଦଟି ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ସଂଜ୍ଞା ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମଜାତକ

ଆଧୁନିକ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମ ପଛରେ କିଛି ନା କିଛି ରହସ୍ୟ ରହିଛି । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ବା ସେଥିରୁ ବାଦ୍ ଯିବ କିପରି ? ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ଯେତେଦୂର ସମ୍ଭବ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ବୋଲି ଧରାଯାଇଥାଏ । ସମାଲୋଚକମାନେ ୧୯୧୮ ମସିହାକୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ସମୟ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । କାରଣ ଏହି ବର୍ଷ ପାଳିତ ହୋଇଥିଲା ଐତିହାସିକ ରୁଷ ବିପ୍ଳବର ପ୍ରଥମ ବାର୍ଷିକୀ ଉତ୍ସବ । ମସ୍କୋରେ ଏହି ଉତ୍ସବ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ମାୟାକୋଭସ୍କିଙ୍କ 'ମିଷ୍ଟ୍ରି ବିଫଲ' ।

୧୯୧୮ ପରଠାରୁ ମାୟାକୋଭସ୍କିଙ୍କ ଏହି ଥିଏଟର କ୍ରମାଗତଭାବେ ପ୍ରଚାର କରିଆସିଛି ଅକ୍ଟୋବର ବିପ୍ଳବର ମହତ୍ତ୍ୱ । ରୁଷର ଆବାଳବୃଦ୍ଧବନିତା ଏଥିରୁ କେବଳ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରି ନାହାନ୍ତି, ବରଂ ଭବିଷ୍ୟତର ମାର୍ଗ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ପାଇଁ ପ୍ରଚୋଦନା ମଧ୍ୟ ପାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଚାର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଥିଏଟର ନିଜ ପାଇଁ ଏକ ସରଣୀର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିପାରିଥିଲା । ଥିଏଟର ଯେଉଁ ସୋ'ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲା, ସେଗୁଡ଼ିକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଆପାତତଃ ଥିଲା ସାମାଜିକ ବା କେତୋଟି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ନବମୂଲ୍ୟାୟନ । ଅଭିନୟର ଅଙ୍ଗନ ଥିଲା ସାଧାରଣ ସ୍ଥାନ, କର୍ମକ୍ଷେତ୍ର କିମ୍ବା ଘରର ଅଗଣା । ସମୟାନୁକ୍ରମେ ଏହି ଥିଏଟର ସମଗ୍ର ରୁଷରେ ଏକ ବିପ୍ଳବାତ୍ମକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ କରିପାରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧବେଳେ ସୋଭିଏତ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସୈନିକମାନଙ୍କର ମନୋବଳକୁ ଅତୁଟ ରଖିବା ପାଇଁ ଏହି ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଲରି, ଅରଣ୍ୟ ମଧ୍ୟସ୍ଥ ସୈନିକ ଶିବିର, ଯୁଦ୍ଧପୋତ, ଡାକ୍ତରଖାନା କଡ଼, ଅଣ୍ଡର ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଶିବିର ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ସେମାନଙ୍କ ସୋ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା କ୍ଳାନ୍ତ ଅବସନ୍ନ ସୈନିକ ଭିତରେ ନୂତନ ଉନ୍ମାଦନା ଭରିଦେବା, ନବୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ।

ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ପରେ ପରେ ବିଶ୍ୱର ଅଧିକାଂଶ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ଏହି ଥିଏଟର ଦୁର୍ନୀତି, ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାର ବିରୋଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଆସିଛି । ପୃଥିବୀରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ବଡ଼ ବଡ଼ ଯୁଦ୍ଧ ବିଗ୍ରହ ଘଟିଯାଇଛି ବା ଘଟୁଛି, ସବୁରି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ରହିଛି ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ । ସବୁ ଜାଗାରେ ଦେଖାଯାଇଛି, ପ୍ରଥମେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ହିଁ ଜନତାକୁ ପ୍ରେରଣା ବା ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଦେଇଛି । ଭିଏତ୍‌ନାମ୍, ଜାପାନ, ଚୀନ, ଆମେରିକା, ପାଲେଷ୍ଟାଇନ, ଫ୍ରାନ୍‌ସ, କ୍ୟୁବା ଏବଂ ଦକ୍ଷିଣଆଫ୍ରିକା (କେତେକ ଦେଶ) ଆଦି ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ପଦକ୍ଷେପ ବେଶ୍ ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ ।

ଚୀନ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଭୂମିକା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସେଠାରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ପ୍ରଚାର ଏବଂ ଜନଜାଗରଣ ଘଟିଛି, ସବୁଥିରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ରହିଛି । ୧୯୨୦ରେ ଯେତେବେଳେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ଗଠିତ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ହିଁ ଏହାର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାରର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଥିଲା । କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ପ୍ରତି ସମର୍ଥନ ଜ୍ଞାପନ କରିବା ପାଇଁ ଏଠାରେ ମୋବାଇଲ ଥିଏଟର ଟ୍ରୁପ ବା ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଲୋକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇଥିଲା । ଜାପାନ ବିପକ୍ଷରେ ଭିଏତନାମ୍‌ର ଦୀର୍ଘକାଳ ବ୍ୟାପୀ ସଂଗ୍ରାମ କାଳରେ ମଧ୍ୟ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଭୂମିକା ସ୍ମରଣଯୋଗ୍ୟ । କ୍ୟୁବାର ଗଣ ବିପ୍ଳବ, ଆମେରିକାରେ ମେକ୍‌ସିକୋର କୃଷକ ବିଦ୍ରୋହ, ଲାଟିନ ଆମେରିକା ଏବଂ ଆଫ୍ରିକାରେ କେତେକ ଦେଶର ମୁକ୍ତିସଂଗ୍ରାମରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଅବଦାନକୁ ଭୁଲିହେବ ନାହିଁ ।

ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ବିଳମ୍ବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପଦଧ୍ୱନି କିଛି ମନ୍ଦ ନୁହେଁ । ଇଂରେଜମାନଙ୍କୁ ଭାରତରୁ ତଡ଼ିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଜନଜାଗରଣ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଥିଲା 'ଇପ୍‌ଟା' (IPTA) । ୧୯୪୦ ଠାରୁ ଅଦ୍ୟାବଧି ଇଣ୍ଡିଆନ ପିପୁଲ୍‌ସ ଥିଏଟର ଆସୋସିଏସନ ବା 'ଇପ୍‌ଟା' ଜନଜାଗୃତି ଦିଗରେ ନିଜର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଜାରି ରଖିଛି । ବ୍ରିଟିଶ ଶକ୍ତି ବିରୋଧରେ ଜନତାକୁ ମତାଇବା ଏବଂ ମନାଇବା ଥିଲା 'ଇପ୍‌ଟା'ର ସେତେବେଳକାର ମହନୀୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ୧୯୪୦ପରଠାରୁ ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ସ୍ୱରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଧୀରେ ଧୀରେ ସାରା ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଲୋକପ୍ରିୟତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଛି । କେବଳ ଉତ୍ତର ଏବଂ ପୂର୍ବାଞ୍ଚଳ ରାଜ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଶହେରୁ ଅଧିକ ଗ୍ରୁପ ରହିଛନ୍ତି ଯେଉଁମାନେ କ୍ରମାଗତଭାବେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ ବିଶେଷ ସାଫଲ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି 'ଜନ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ, ଦିଶା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ,

ଇପ୍‌ଟା, ନିଶାନ୍ତ' ଆଦି ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ । ଦକ୍ଷିଣ-ଭାରତରେ ବିଳମ୍ବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପ୍ରାଣପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇପାରିଛି । ଆନ୍ଧ୍ରପ୍ରଦେଶରେ ନକ୍ସାଲପନ୍ଥୀମାନେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରଚାରର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧମ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ଆନ୍ଧ୍ରର 'ପ୍ରଜା ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ'ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ନୂଆ ମୋଡ଼ ଦେଇଛି । କେରଳ ଶାସ୍ତ୍ର ସାହିତ୍ୟ ପରିଷଦର ଭୂମିକା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଶଂସନୀୟ । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ମାଧମରେ ସମଗ୍ର ରାଜ୍ୟରେ ରାଜନୀତି ତଥା ବିଜ୍ଞାନକୁ ଏକ ନୂଆ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦେଇଛି ।

ତାମିଲନାଡୁରେ ଡି.ଏମ୍.କେ. ଦଳ ଏହି ଫର୍ମକୁ ନିଜର ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆୟୁଧ ଭାବରେ ଆଜିପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟବହାର କରିଆସୁଛନ୍ତି । ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଆଙ୍ଗିକ ଏହି ଦଳ ପାଇଁ ପ୍ରଚାରର ଏକ ମାଧମ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ନିକଟରେ ଦିଲ୍ଲୀରେ ସଂଖ୍ୟାଧିକ ଲୋକେ 'ଗାଷ୍ଟ୍ରୋଏଣ୍ଟେରିଟିସ' ରୋଗରେ ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କଲେ । ସରକାର ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଏହି ରୋଗ ପ୍ରତି ସତର୍କ ରହିବାକୁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ମାଧମରେ ପରାମର୍ଶ ଦେଇଥିଲେ । ଦକ୍ଷିଣ-ଭାରତରେ କେରଳ ଏବଂ ଆନ୍ଧ୍ରପ୍ରଦେଶ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ଯତ୍‌କିଞ୍ଚିତ୍ ରୂପ ଦେବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପଦଧ୍ୱନି ଏକ ସୀମିତ ପରିସର ଭିତରେ ରହିଯାଇଛି । ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ ଏହା ଓଡ଼ିଶା ମାଟିରେ ପଦାର୍ପଣ କରିଛି । ତଥାପି ସମୟ ସ୍ରୋତରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଘଟୁଥିବା ଛୋଟବଡ଼ କେତୋଟି ଘଟଣାର ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଓଡ଼ିଶାର ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଚେଷ୍ଟା କରିଛି । ସହରାଞ୍ଚଳରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରି ନ ଥିଲେ ହେଁ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ବେଶ୍ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । କେତୋଟି ସଫଳ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ହେଉଛି - 'ପ୍ରତିବାଦ, ଅନ୍ଧାରୀମୂଳକ, ପାରାଦୀପ ଗଣହତ୍ୟା, ଯୁଦ୍ଧ ନୁହେଁ ଶାନ୍ତି ଚାହୁଁ' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଯେଉଁ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ପ୍ରେରଣା ତଥା ଉଦ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଶାର ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ଜୀବନ୍ୟାସ ଲାଭକରିଛି, ସେମାନେ ହେଲେ ସର୍ବଶ୍ରୀ ନାରାୟଣ ପତି, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ସଦାଶିବ ପ୍ରଧାନ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ମହାନ୍ତି, ଅସୀମ ବସୁ, ଗୌରବ ରାଉତ ପ୍ରମୁଖ । ଓଡ଼ିଶାର ଏହି ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି ନ୍ୟାସନାଲ ସ୍କୁଲ ଅଫ୍ ଡ୍ରାମା ଏବଂ ଭୁବନେଶ୍ୱରସ୍ଥିତ ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟର ତାଲିମପ୍ରାପ୍ତ କେତେକ ଛାତ୍ର । ସେମାନଙ୍କ ଉଦ୍ୟମ ବିଶେଷ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରି ନ ଥିଲେ ହେଁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଜନତା ହୃଦୟରେ ଯେ ରେଖାପାତ କରିଛି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥମେ ୧୯୬୮ ଡିସେମ୍ବର ୭ରୁ ୧୦ ଚାରିଦିନ ଧରି ବଙ୍ଗଳା ଭାଷାରେ

ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ନାଟକ ଦୁଇଟି ଥିଲା 'ଆଜ୍ଞାନ ଏବଂ ଇଙ୍ଗିତ' । ପୁରୀ ସମୁଦ୍ରବେଳାଭୂମି, ସେକ୍ରେଟରିଏଟ ଆଗପଡ଼ିଆ, ଷ୍ଟେସନ ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ଏହାର ଆୟୋଜନ କରିଥିଲେ କଟକର ଗଣବିପ୍ଳବ କଳାପରିଷଦ ।

ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର

ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହେଉଛନ୍ତି ବଙ୍ଗଳାର ବାଦଲ ସରକାର । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ କେତୋଟି ଦଶକରେ ଏହା ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚାର ପରିସର ମଣ୍ଡନ କରିଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଅନେକ ପୂର୍ବରୁ ଲୀଳାଖେଳା ଆରମ୍ଭ କରିସାରିଥିଲା । ଏଇ ନୂଆ ଧରଣର ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ଅନ୍ୟ ଥିଏଟର ବା ତୃତୀୟ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ମାର୍କିନ ସମାଲୋଚକ କ୍ରିଷ୍ଟାଇନଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ଏ 'ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର' ଶବ୍ଦଟି ବାଦଲ ସରକାର ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସମାଲୋଚକଜଣକ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ଶବ୍ଦଟିକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ, ଠିକ୍ ସେହି ଅର୍ଥକୁ ବାଦଲ ସରକାର ଗ୍ରହଣ କରି ନାହାନ୍ତି । କିଛିଟା ଭିନ୍ନ ଅର୍ଥରେ ସେ ଏହାକୁ ଭାରତରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଥିଏଟର ଆମେ କାହାକୁ କହିବା ? ବାଦଲ ସରକାର ଫାଷ୍ଟ ଥିଏଟର ଭାବେ ଆମର ଲୋକନାଟ୍ୟ, ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟର ଆମ ଦେଶର ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ନୁହେଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ଥିଏଟର ଗଢ଼ିଉଠିଛି ବା ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର, ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ନାଟକ ଯେପରି ପେସାଦାରୀ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥିଲା, ତାକୁ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟର ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି ଶ୍ରୀ ସରକାର । ସାଧାରଣତଃ ଏଇ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟରକୁ ଆମେ ପ୍ରସେନିୟମ ଥିଏଟର କହିଥାଉଁ । ଅଭିନୟ କାଳରେ ଦର୍ଶକ ସହିତ କଳାକାରମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥାନଗତ ବ୍ୟବଧାନ ଯଥେଷ୍ଟ ରହିଥାଏ । ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିବାରୁ, ଅନେକ ସମୟରେ ଏହି ଅଭିନୟ ସଫଳ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏ ଦୁଇପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଆଉ ଯାହା ରହିଲା, ତାହା ହେଉଛି ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ।

ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ପାରମ୍ପରିକ ଥିଏଟରର ସଂଜ୍ଞାକୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଛି । କାରଣ ଏଥିରେ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନାହିଁ, ଆଲୋକ ନାହିଁ, ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ନାହିଁ । ବେଶଭୂଷାର ଆଡ଼ମ୍ବର ନାହିଁ । ଅଛି କେବଳ ଅଭିନୟ ଆଉ ଅଭିନୟ । ଏ ଥିଏଟର କୌଣସି ଅଡିଟରିୟମ ବା ହଲ୍‌ରେ ଚାଲେ ନାହିଁ । ଏହା ପରିବେଷିତ ହୁଏ ପଡ଼ିଆରେ, ଖୋଲା ଜାଗାରେ । ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ଥିଏଟରର କିଛି ନା କିଛି ବ୍ୟବସାୟିକ ଦିଗ ରହିଛି । ହେଲେ ତୃତୀୟ ମଞ୍ଚରେ ଏ ଦିଗଟି ପୂରାପୂରି ଗୌଣ । ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ, କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ, ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ଆଦିର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ସହଜଭାବେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିବା ହେଉଛି ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରର ଅସଲ ଅଭିପ୍ରାୟ । ଏଠି ଥିଏଟର ଚାରିକାନ୍ଥ ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିବାକୁ ଚାହେନି । ବଙ୍ଗଳାର ଅଜିତେଶ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ ବା କିରଣ ମିତ୍ର ଏ ଥିଏଟରର ଭବିଷ୍ୟତ ନେଇ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ ଆଙ୍କିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ- ଏ ଥିଏଟର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବଦ୍ଧତା, କୃତ୍ରିମ ଆଲୋକ, ସାଜ ପୋଷାକର ବାହୁଲ୍ୟ, ରୂପସଜ୍ଜାର ଚାକଚକ୍ୟରେ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହେବ ନାହିଁ । ନିହାତି ଦରକାରୀ ଆଲୋକ, ଚାରିପଟେ ଗୋଲ ହୋଇ ବସିଥିବା କିମ୍ୱା ଛିଡ଼ା ହୋଇଥିବା ଦର୍ଶକ ମଝିରେ ଏ ଥିଏଟର ରହିବ । ଆବହ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର ପାଇଁ ଟେପ ରେକର୍ଡର ବ୍ୟବହୃତ ହେବ ନାହିଁ । ମୁଖରେ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ଅଭିନେତାଗଣ ଶବ୍ଦବାହକର କାର୍ଯ୍ୟ କରିବେ । ନାନା କୋରିଓଗ୍ରାଫିର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ସଂଳାପ, ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାରର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ଆଦି ଭିତରେ ଏ ଥିଏଟର ଦର୍ଶକକୁ ରସାପ୍ଲୁତ କରିବ- ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ଯାହା ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ ।

ଭାରତବର୍ଷରେ ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରକୁ ନୂଆକରି ପରିଚିତ କରାଇଲେ ବାଦଲ ସରକାର । ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କର ପୂର୍ବ ସଂସ୍କରଣ ହେଉଛି ଜଣେ ଟାଉନ ପ୍ଲାନର ଅର୍ଥାତ୍ ସୁଧୀନ୍ଦ୍ର ସରକାର । ଜଣେ ଟାଉନ ପ୍ଲାନର ଭାବେ ସେ ୧୯୫୭-୬୭ ଭିତରେ ଇଂଲଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ, ନାଇଜେରିଆ ଆଦି ଦେଶ ଯାଇଥିଲେ । ଇଂଲଣ୍ଡ ଯିବାର ଅଳ୍ପ କାଳ ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କ ଭିତରର ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ମୁକ୍ତିପ୍ରକାଶ ଲୋଡ଼ିଥିଲା । ୧୯୫୬ରେ ସେ Solution X ର ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ । ଲଣ୍ଡନଠାରେ ସରକାରଙ୍କ ଦୁଇବର୍ଷକାଳର ରହଣି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିଲା 'ବଡ଼ ପିସୀମା', ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ମୌଳିକ ନାଟକ । କଲିକତାଠାରେ 'ଚକ୍ର' ଏହାକୁ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ପରେ ୧୯୬୩ରେ ତାଙ୍କର 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ' କଲିକତାର ଥିଏଟର-ପ୍ରେମୀମାନଙ୍କୁ ଏକ ପ୍ରକାର ନୂଆ ଚେତନା ଆଣିଦିଏ । ଟାଉନ ପ୍ଲାନରର 'କା' ଛାଡ଼ି ବାହାରି ଆସନ୍ତି ନାଟ୍ୟବିତ୍ ବାଦଲ । 'ରାମ ଶ୍ୟାମ ଯଦୁ, ବଲ୍ଲଭପୁରେର ରୂପକଥା, ଖଟମଟ କ୍ରିଙ୍ଗ' ଆଦି ନାଟକ ତାଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଏ । ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରେ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ନାଟକ 'ବାକି ଇତିହାସ, ପାଗଳାଘୋଡ଼ା, ବାଘ, ତ୍ରିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ, ପ୍ରଳାପ, ସାରା ରାତିର' ଆଦି ।

'ଚକ୍ର'ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ କେବଳ ଥିଏଟର ଭିତରେ ସୀମିତ ରହୁ ନ ଥିବାରୁ ବାଦଲ ୧୯୬୭ରେ ଗଢ଼ିଲେ ନବଚେତନାର ନାଟ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ 'ଶତାବ୍ଦୀ' । ସେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ କେବଳ ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା । ୧୯୭୧ରେ ଶତାବ୍ଦୀ ଏବଂ ବାଦଲ ଏକପ୍ରକାର ଘଡ଼ିସନ୍ଧି ପ୍ରହରରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଇଥିଲେ । ଏ ସଂପର୍କରେ ନିଜେ ବାଦଲ କହନ୍ତି- "Naturally, this process of transformation was gradual. I realised that we were in an uneven competition with cinema. Cinema could be so much more plastic. In comparison.

theatre appeared a weak art medium." (The Third Theatre. Pioneer. Dt 20.6.92 by Ashoka Nag) ପରେ ପରେ ବାଦଲ ଗୌରକିଶୋର ଘୋଷଙ୍କର 'ସାଗିନା ମହାତୋ'କୁ ନେଇ ପୁଣି ଏକ ପରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଶତାବ୍ଦୀ ଏହି ନାଟକକୁ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ପରିବେଷଣ କରିସାରିଥାଏ ପ୍ରସେନିୟମ ଢାଞ୍ଚାରେ । କିନ୍ତୁ ଏକ ପରୀକ୍ଷାର ଘଡ଼ି ଆସିଲା, ଯେତେବେଳେ ଏହା 'ଅଲ୍ ବେଙ୍ଗଲ୍ ଟିଚର୍ସ ଆସୋସିଏସନ୍'ର ଲେକ୍‌ଚର ହଲ୍‌ରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ସେଦିନର ସେହି ପ୍ରଯୋଜନା ସଂପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ସରକାର କହନ୍ତି- "We performed not by merely facing our audience but also on their sides and sometimes switching to the background. Aptly, sharing space with them. Nearly everyone, who had previously seen Sagina, agreed that the play was far more effective in the reoriented scheme."

ଧୀରେ ଧୀରେ କଲିକତାର ଥିଏଟର ଜଗତ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଆହରଣ କରେ । ଏହାକୁ 'ଫ୍ରି ଥିଏଟର' କୁହାଯାଇପାରେ । କାରଣ ଏଥିରେ ଟିକେଟ, ସରକାରୀ ଅନୁଦାନ କିମ୍ବା ବିତ୍ତଶାଳୀ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ବଦାନ୍ୟତା ଏସବୁ କିଛି ଦରକାର ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ବାଦଲଙ୍କୁ ଏକ ନୂତନ ଅନୁଭୂତି ଆଣିଦେଲା । ଅଙ୍ଗନମଞ୍ଚର ଅଭିଜ୍ଞତା ତାଙ୍କୁ ଆଉ ପାଦେ ଏ ଦିଗରେ ଆଗେଇନେଲା । ୧୯୭୪-୭୫ରେ ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କର Third Theatre ପୁସ୍ତକ ଆକାରରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭକଲା । ମାତ୍ର କେତେଦିନ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ପୁସ୍ତକର ତିନୋଟି ସଂସ୍କରଣ ଶେଷ ହୋଇଗଲା । ୧୯୭୭ରେ ବାଦଲ ୫୨ ବର୍ଷ ବୟସରେ West Bengal Comprehensive Area Development Corporationର ଚାକିରିରୁ ଇସ୍ତଫା ଦେଇ ପୂରାପୂରି ଥିଏଟର ଜଗତକୁ ଚାଲିଆସିଲେ । ଆର୍ଥିକ ସଂକଟ ମଧ୍ୟରେ ଶତାବ୍ଦୀ ନିଜର ଥିଏଟର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଜାରି ରଖିଥିଲା । ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ପାଇଁ ଲେଖାଯାଇଥିବା ନାଟକ ଅଙ୍ଗନ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ୧୯୮୫ରେ ବାଦଲ ୭୦ ଜଣ ସମଧର୍ମୀ କଳାକାରଙ୍କ ସହିତ ବନଗାଁ ଜିଲ୍ଲାର ମଫସଲ ଅଞ୍ଚଳକୁ ଯାଇଥାନ୍ତି । ଆଠଟି ଗ୍ରାମରେ ସେମାନେ ଏକ ନୂଆ ରୀତିରେ ତିନିଦିନ ଏବଂ ଦୁଇରାତି ନାଟକ ପରିବେଷଣ କଲେ । ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିଜ୍ଞତା ଅଙ୍ଗନ ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ୍‌ର କଳାକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ନୂଆ ଥିଲା । ବାଦଲ ଏଇଠି ଏକ ବଡ଼ ସଫଳତା ଲାଭ କଲେ ।

ବାଦଲଙ୍କ ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ୍ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଘୂରି ବୁଲିଲେ । ହୁଗୁଳି, ୨୪ ପରଗଣା, ନଦିଆ ଆଦି ଜିଲ୍ଲାର ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏହି ଗ୍ରୁପ୍‌କୁ ବେଶ୍ ସଫଳତା ମିଳିଲା । ତଥାପି ଅନେକ ସମୟରେ ନାନା ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ

ଶ୍ରୀ ସରକାର କହନ୍ତି- "On half the occasions, we are acting free of charge. Subsidising train fares when they can't bear even such a meagre expense. With local clubs taking the initiative, voluntary donations do come in. Sometimes in the form of everyday meals. Often, during dry seasons, one is compelled to turn down invitations. Here too, we make do with poetry fees ranging around Rs. 500. Unless, a villagebody tries to exploit us just because we are undemanding".

ବାଦଲଙ୍କ ମତରେ ଥିଏଟର ହେଉଛି ତିନିପ୍ରକାର । ପ୍ରଥମ ଥିଏଟର ହେଉଛି Folk Theatre ବା ଲୋକନାଟକ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଥିଏଟର ହେଉଛି Urban Theatre ବା ସୌଖୀନ ଥିଏଟର । ଏ ଦୁଇ ଥିଏଟରର ମିଶ୍ରରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ତୃତୀୟ ଥିଏଟର ବା Third Theatre । ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଏକ ସାହସିକ ପଦକ୍ଷେପ । ଏ ପ୍ରକାର ବିପ୍ଳବରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ଥାନ ଗୌଣ ହୋଇଯାଇଛି । ତା' ସ୍ଥାନରେ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ସମଷ୍ଟି । ଅର୍ଥାତ୍ ସମାଜର ସାମୂହିକ ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଆଜିର ସ୍ରଷ୍ଟା ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛି । ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିବାକୁ ଯାଇ ଲେଖକର ଲେଖନୀରୁ ଉଦ୍ୟତ ହୋଇଛି ଏକ ନୂଆ ପ୍ରକାର ଗନ୍ଧ । ଏ ଗନ୍ଧକୁ ନୂତନ ଚେତନା କୁହାଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ନୂତନ ଅନୁଚିନ୍ତା କୁହାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମୋକ୍ତ ଦୁଇଟିଯାକ ଥିଏଟରର ପ୍ରୟୋଗକ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହର । ଲୋକନାଟ୍ୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟ ଉଭୟର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ।

ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ସାଧାରଣତଃ ଅଶିକ୍ଷିତ ବା ଅର୍ଦ୍ଧଶିକ୍ଷିତ ଥିବାରୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ହିଁ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା । ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମାଜ ସଚେତନତା ଏଠାରେ ସୁଦୂରପରାହତ । ଏ ଧରଣର ନାଟ୍ୟର ପରିସର ଅତିମାତ୍ରାରେ କାଳ୍ପନିକତା ବା ଅତିପ୍ରାକୃତିକତାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ପୌରାଣିକ ବା କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ରର ଅତିମାନବିକ ଗୁଣାବଳୀ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରୁଥିଲା । ସହରାଞ୍ଚଳର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦ ଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଗଠିତ ହେଲା ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟ ବା ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟ । ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ଅଭିଜାତ ମଣିଷ ବା ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ । ମନୋରଞ୍ଜନ ସହିତ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ମାନବ ଜୀବନର ବିବିଧ ସମସ୍ୟା ସାଙ୍ଗକୁ ସମାଜ ସଚେତନତା ମଞ୍ଚ ନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । ତଥାପି ଏ ନାଟ୍ୟ ଏକ ସୀମିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ରହିଥିଲା । ଏ ଧରଣର ନାଟ୍ୟ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠୁଥିଲା । ତେବେ ମଞ୍ଚସଜା, ଆଲୋକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ,

ଶବ୍ଦମୟ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ସୌଖୀନ ଥିଏଟର ଅଧିକ ନିର୍ଭର କରୁଥିବାରୁ ଏହା ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ ଥିଲା ।

ତେଣୁ ଆନନ୍ଦଦାନ ସହ ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ବା ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର । ଏହାର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ଏକ ବୃହତ୍ତର ଗୋଷ୍ଠୀ । ଉଭୟ ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟ୍ୟର ଅନେକ ଖୋରାକ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଶିକ୍ଷିତ ଦର୍ଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ବେଶ୍ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଥିଲା । ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହର ସବୁଠି ଏହାର ଆଦର ବଢ଼ିଲା । ଏଭଳି ନାଟକକୁ ରୂପ ଦେବା ପୂର୍ବରୁ ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କ ଆଗରେ ଦୁଇଟି ପ୍ରମୁଖ ଦିଗ ଥିଲା । ପ୍ରଥମ ଏହାକୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବାକୁ ହେବ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏହା ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ ହେବ ନାହିଁ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏ ଧରଣର ଥିଏଟରକୁ ଲୋକେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ଏଥିପାଇଁ ବିଶେଷ ଖର୍ଚ୍ଚାନ୍ତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଲା ନାହିଁ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟର ସଫଳତା କଥା ମନେପକାଇ ବାଦଲ ସରକାର କହନ୍ତି- "The response in villages is tremendous for the majority of our dramas. Yes, some are ruled out for a countryside audience. Funnily again, reactions vary from one village to another. Sukia, in Bangaon, a desperately undernourished locale, was overwhelmed by a poetrymontage, Janmabhoomi Aaj. In principle, we put up even the twilight cases. Villagers can be illiterate. But, they have enough sophistication and intelligence to comprehend art. Occasionally, they came up with interpretations which are extremely valid. It is pointless arguing with those who demarcate theatre for the intelligentsia and ordinary people."

"ଥିୟେଟାରେର ଭାଷା" ପୁସ୍ତକରେ ବାଦଲ ସରକାର ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟାନୁଚିନ୍ତା ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି- "ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟର ପ୍ରଥମ ସର୍ତ୍ତ, ଏହା ଫ୍ଲେକ୍ସିବଲ ବା ନମନୀୟ ହେବ, ଯେପରିକି ଏହା ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥାରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରିବ । ଏହାର ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ତ୍ତ, ଏହା ପୋଟେବଲ ବା ବହନୀୟ ହେବ, ଯାହାକୁ କି ସହଜରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରୁ ଅନ୍ୟ ସ୍ଥାନକୁ ନିଆଯାଇପାରିବ । ତୃତୀୟ ସର୍ତ୍ତ ହେଉଛି, ଏହା 'ଇନ-ଏକ୍ସପେନ୍ସିଭ' ବା ସୁଲଭ ହେବ, ଯାହାକୁ କି ଦରିଦ୍ର ଜନସାଧାରଣ ମଧ୍ୟ ସହଜରେ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବ ।" (ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ବା ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ : ବିଶ୍ଳେଷଣ ଓ ବିବେଚନ- ଡଃ ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ଝଙ୍କାର, ସେପ୍ଟେମ୍ବର, ୧୯୮୬) ।

ସାଧାରଣତଃ ନାଟକର ଶିଳ୍ପଗତ ଜଟିଳତା ହିଁ ତାକୁ ଅଧିକ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ, ସେଟ୍ ଏବଂ ମିଉଜିକ ବାବଦରେ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାମାନେ ବହୁ ଅର୍ଥ ବ୍ୟୟ କରିଥାନ୍ତି । ହେଲେ ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଏସବୁର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚରେ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ପ୍ରଯୋଜନା କରିବା ହିଁ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଲାଇଟ୍ କିମ୍ବା ସାଉଣ୍ଡ ଉପରେ ଏଥିରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ନ ଥାଏ । ଯେକୌଣସି ସ୍ଥିତିରେ ଯେକୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ଏହା ସହଜରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ତତ୍‌ସହିତ ଏହା ଦର୍ଶକର ମାନସରାଜ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସମାଜକୁ ସଂସ୍କୃତ କରିବାର ଅଭୀପ୍ସା ଏଥିରେ ନିହିତ ଥାଏ । ସମାଜ ସଚେତନତା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ତୃତୀୟ ଥିଏଟରର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭବ ହେଉଛି ଶରୀରଧ ଅଭିନୟ । ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଏହାକୁ ପରିପୁଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ ନାହିଁ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଏଥିରେ ବାସ୍ତବ ହୋଇଥାଏ । ବାଦଲ ସରକାର ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଗଛ, ଶୋଭାଯାତ୍ରା, ଧର୍ମଘଟ, କାରଖାନା, ହତ୍ୟାକାଣ୍ଡ, ଟେଲିଫୋନ୍ ଆଦି ଦୃଶ୍ୟକୁ ବାସ୍ତବ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଏହିସବୁ ପ୍ରତୀକ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକକୁ ସଚେତନ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ । ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରର ଏକ ବିଶେଷ ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଥିଏଟରକୁ ବାସ୍ତବତାର କୃତ୍ରିମ ଅର୍ଗଳି ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତକରି ଦର୍ଶକର ସାମନାକୁ ଆଣିବା । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ସଭ୍ୟ ମଣିଷ ଯେଉଁ ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ, ତାହା କାହାରି ଜୀବନରେ ଆଜିକାଲି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏସବୁ କେବଳ ଅଭିନୟ ମାତ୍ର । ତେଣୁ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ଆଜିର ମଣିଷର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ସାଥୀ ଏବଂ ସାରଥି ।

ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନେତାଗଣ କେବଳ ଚରିତ୍ର ନୁହନ୍ତି, ସେମାନେ ଜଣେ ଜଣେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ସେମାନଙ୍କ ସଂଳାପ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟର ମୁଖସ୍ଥକରା ସଂଳାପ ନୁହେଁ, ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ସଂଳାପ, ଯାହା ସେ ସିଧାସଳଖ ଦର୍ଶକ ସହିତ ବିନିମୟ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ଅଭିନେତାଗଣ ମିଶିଯାଇଥାନ୍ତି ଏବଂ ଭାବ ବିନିମୟର ସୁଯୋଗ ପାଇଥାନ୍ତି । ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ପାଇଁ କାହାଣୀ ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ, ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ସମସ୍ୟାର ଜୀବନ୍ତ ଆଲେଖ୍ୟ ଏହା ବହନ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଯେଉଁ ଅଭାବ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ସମାଜରେ ହେଉଥାଏ, ତାକୁ ହିଁ ସେ ସାମନା କରେ ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରରେ । ଅଭିନୟ ସାଙ୍କେତିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ବୁଝିବାରେ କିଛି ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । ବାଦଲ ସରକାର 'ଭୋମା, ମିଚ୍ଛିଲ, ସୁଖପାଠ୍ୟ ଭାରତର ଇତିହାସ, ସାରାରାତିର' ଆଦି ନାଟକରେ ଏହାକୁ ପରୀକ୍ଷା କରି ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

ଥାର୍ଡ ଥିଏଟରରର ଅଭିନୟ ପରିସର ସବୁ ଜାଗାରେ ଚାଲେ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଦୂରତ୍ୱ ରହେ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଝିରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ ଜାରି ରହିଥାଏ । ଦର୍ଶକମାନେ କେତୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଜାରି ରହିଥିବାରୁ ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହିପାରେନି । ଥାର୍ଡ ଥିଏଟର ଏକ ଯୌଥ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ଥାଏ । ସେମାନଙ୍କୁ କେହି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଏ ନାହିଁ । ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ଅଭିନୟ ଆଗେଇଚାଲେ । ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଏହାର ଶୈଳୀ ଉପରେ ଅଧିକ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏହି ଶୈଳୀ ପୁଣି ଉଭୟ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ସୁଗମ ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କେବଳ ବଙ୍ଗଳାରେ ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ବିଶେଷ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଛି । ମହାରାଷ୍ଟ୍ରରେ ଏକ ନୂଆ ଅନୁଚିନ୍ତା କିଛି ପରିମାଣରେ ପାଦ ରଖିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି । ଓଡ଼ିଆରେ ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ନାହିଁ । ତେବେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ', ବିଜୟଙ୍କ 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ', ନାରାୟଣ ପତିଙ୍କ 'ମୁକ୍ତିପଥ', ରତି ମିଶ୍ରଙ୍କ ରଦ୍ଧଦ୍ୱାର ଆଦି ନାଟକକୁ ଟାଣିଓଟାରି ଏହି ଛାଞ୍ଚରେ ପକାଯାଇପାରେ ।

ଆବସର୍ଡ ବା ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ଆବସର୍ଡ ନାଟକ ବା ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ମନେହୁଏ, ୧୯୪୭ ମସିହାଠାରୁହିଁ ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଲେଖାର ଅୟମାରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହେଲା, ତାରି ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ଏଇ ଧରଣର ନୂଆ ନାଟକର ପରମ୍ପରା । ମଣିଷ ମନର ତୀବ୍ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଭିତରୁ ଏହାର ଜନ୍ମ । ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ଜର୍ମାନୀ, ସ୍କାଣ୍ଡିନେଭିଆ ଆଦି ଦେଶରୁ ଏହାର ପ୍ରସାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଇଉଜିନ ଆୟୋନେସ୍‌କୋ, ସାମୁଏଲ ବେକେଟ, ଆର୍ଥାର ଆଡାମଭ, ଜାଁ ଜେନେ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ନୂଆ ଚିନ୍ତାଚେତନାର ପ୍ରବକ୍ତା ସାଜିଲେ । ତେବେ ନାଟକ ଦେଖି ଦର୍ଶକଗଣ ପ୍ରଶଂସା ଢାଳି ଦେଇଥିଲେ, ହେଲେ ତାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କ'ଣ କିଛି ଜାଣିପାରିଲେନି । ପୂର୍ବ ପ୍ରଚଳିତ ଢାଞ୍ଚାରେ ଗଢ଼ି ଆସିଥିବା ନିୟମଶୃଙ୍ଖଳା, ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପର ଛନ୍ଦକୁ ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଅସ୍ୱୀକାର କଲା । ପଞ୍ଚସନ୍ଧି, ଐକ୍ୟନୀତି ଏସବୁ ବାହାରେ ରଚିତ ହେଲା ଏଇ ଧରଣର ନାଟକ । ପ୍ରଚଳିତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶଠାରୁ ଏହା ଥିଲା ପୂରାପୂରି ଭିନ୍ନ ।

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ପଶ୍ଚିମ ୟୁରୋପ ଏବଂ ଯୁକ୍ତରାଷ୍ଟ୍ରରେ ସାମାଜିକ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଶୂନ୍ୟତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଉଭେଇଗଲା ଶୁଭ ମାନସିକତା ଏବଂ

ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଚେତନା । ମଣିଷକୁ କାବୁ କଲା ଶୂନ୍ୟତା, ବିଛିନ୍ନତାବୋଧ ତଥା ଉଦାସୀନତା । ଏଇ ଚରମ ହତାଶାବୋଧ, ଅସହାୟତା, ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଲା ଆବସର୍ଡ ନାଟକ । ଏହା ଥିଲା ଅର୍ଥହୀନ, ଲଗାମବିହୀନ, ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ, ଯୁକ୍ତିହୀନ ଏବଂ ଉଦ୍‌ଭଟ । ସମାଜ ଜୀବନର ଏଇ ବିତର୍କିତ ରୂପ ଯଦି ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖାଦିଏ, ତେବେ ତାର ଭାଷା ହୋଇଯିବ ଦୁର୍ବୋଧ, ଚରିତ୍ର ହୋଇଯିବ ଅଯୌକ୍ତିକ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଜୀବନ ହୋଇଯିବ ଅର୍ଥହୀନ । ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକର ଭାଷ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମତରେ, ସମାଜରେ ମଣିଷ ଆଦୌ ସ୍ୱାଧୀନ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ମାର୍ଟିନ ଏସଲିନ୍‌ଙ୍କ ମତରେ- The theatre of the Absurd is the true theatre of the time. ଏହି ଉଦ୍‌ଭଟ ଚିନ୍ତାଧାରା ସହିତ ହେଡେଗାର (Heldeggar) ସାର୍ତ୍ରେ (Sartre), କାମ୍ୟୁ (Camus) ପ୍ରଭୃତି ଚିନ୍ତାନାୟକମାନଙ୍କର ଦର୍ଶନ ଅନେକଟା ମେଳଖାଉଛି । ଏଣୁ ପ୍ରଥମେ ଏଇମାନେ ହିଁ ଉଦ୍‌ଭଟତାର ଅନୁରଣନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ସାର୍ତ୍ରେ ଏବଂ କାମ୍ୟୁ ଚିନ୍ତାର ଅସାରତ୍ୱ ମଣିଷ ଅବସ୍ଥାର ଉଦ୍‌ଭଟତା ଆଦି ବିଷୟରେ ଟିପ୍ପଣୀ ଦେଇଥିଲେ । ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରୁ ଏମାନଙ୍କ ଦର୍ଶନର ଉତ୍‌ପତି, ତାରି ଭିତରୁ ଆବସର୍ଡ ନାଟକ ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲା । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଡାଡାଇଷ୍ଟ ଏବଂ ସର-ରିୟାଲିଷ୍ଟମାନଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ଆଲଫ୍ରେଡ ଜାରି, ଆପୋଲିନେୟାର ଆଦି ଚିନ୍ତାନାୟକ ଡାଡାଇଜିମ୍‌ର ପ୍ରସାର ଘଟାଇଲେ ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ଜର୍ମାନୀ ଏବଂ ସୁଇଜରଲାଣ୍ଡରେ । ସର-ରିୟଲିଜିମ୍‌ର ପ୍ରସାର କଲେ ଆନ୍‌ଟୋନିନ୍ ଆରଟାଡ୍, ରୋଗର ଭିଟ୍ରାକ୍ ଆଦି ପ୍ରବକ୍ତା ।

ପ୍ରଥମ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକ ହେଉଛି Alfred Jarry ଙ୍କ ରଚିତ ଉବୁରୟ (Ubu Roy) । ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍ସ ଭିତରୁ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକ ତାର କଳାକୌଶଳ, ଉପାଦାନ ଆଦି ସଂଗ୍ରହ କରିଛି । ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛି ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟ, ଐତିହ୍ୟ, ଗ୍ରୀସ୍ ଓ ରୋମ୍‌ର ଭାଣ୍ଡାମିପୂର୍ଣ୍ଣ ମାଇମ୍, ରେନେସାଁ ଯୁଗର ଇଟାଲୀୟ କମେଡିୟା ଡେଲ ଆର୍ଟ, ମୂକ ଅଭିନୟ, ସ୍ୱପ୍ନ ବୀଭତ୍ସ ନିଶି ସ୍ୱପ୍ନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ମୋରାଲିଟିର ରୂପକ ସଂକେତ, ସ୍ପେନ୍‌ର ଅଟୋ ସାକ୍ରାମେଣ୍ଟ, ଅଯଥା ହାସ୍ୟ ତଥା ଉନ୍ମାଦନା ଦୃଶ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ବାହ୍ୟତଃ ଆବସର୍ଡ ନାଟକ ଯେତେ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଭିତରେ ଏକ ଗଭୀର ସତ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ସ୍ୱପ୍ନରେ ଅନେକ ସମୟରେ ମଣିଷ ଅନେକ ଅବାନ୍ତର ଜିନିଷ ଦେଖିଥାଏ, ଯାହା ଆଦୌ ମିଥ୍ୟା ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱପ୍ନାଛନ୍ନ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରୁ ଯେମିତିକି ଏ ଧରଣର ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ସ୍ୱପ୍ନର ସବୁ ଘଟଣା କେବେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଇ ନ ଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ଇମେଜ୍ ଏଠି ଯାବତୀୟ ବିଶୃଙ୍ଖଳ ଘଟଣା ଏବଂ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବିଷୟକୁ ଏକ କ୍ଷୀଣ ଐକ୍ୟ ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଆଉ ଟିକିଏ ଭଲ ଭାବରେ କହିଲେ, ଏଠି ଇନର ରିୟଲିଟିକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେବ, ହେଲେ ସର୍ଫେସ ରିୟଲିଟିକୁ ନୁହେଁ । ଆୟୋନେସ୍‌କୋଙ୍କ 'ଗଣ୍ଡା' ନାଟକରେ ଗଣ୍ଡା ହେଉଛି

ଫାସିଜିମ୍‌ର ଭୟଙ୍କର ଶକ୍ତି, ଯାହା ମଣିଷକୁ ପଶୁରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ଆଗଭର । 'ଗଣ୍ଡା' ଇମେଜ ମାଧ୍ୟମରେ ସବୁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଐକ୍ୟସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି । 'ଏମିତି' ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଉଦ୍‌ଭଟ ମନେହୁଏ ।

ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ମୂଳସୂତ୍ର ସହିତ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକର ମେଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଅଦ୍‌ଭୁତ ବା ଘନଘଟାମୟ ଦୃଶ୍ୟର ଅର୍ଥ ନ ବୁଝି କେବଳ ନାଟକ ଦେଖିଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଦର୍ଶକର ଯୋଗାଯୋଗ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ନ ଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଦର୍ଶକ ଚିନ୍ତାଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ତେବେ ଏ ନାଟକ ଯେ ଏକ ପ୍ରକାର ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ନାଟକ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଆୟୋନେସ୍କୋ ମତରେ - "Theatre is for me the outward projections into the stage of an inner world." ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର 'ଇମେଜ' ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ମୂଳଭାବ ନିହିତ ଥାଏ । ଭାଷା ଏଠି ପ୍ରାୟ ଗୌଣ ହୋଇଯାଏ । ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କର The New Tenant ଏବଂ ବେକେଟଙ୍କର Act without Words ନାଟକରେ ଭାଷାକୁ ପରୀକ୍ଷା କଲେ, ଏହା ସହଜରେ ଜଣାପଡ଼େ । ଏଠି ଅସଂଲଗ୍ନ ଘଟଣା ଅଜ୍ଞାତ ବିନ୍ଦୁରୁ ଅଜ୍ଞାତ ପରିଣାମ ଆଡ଼କୁ ଗତି କରିଥାଏ । ନାଟକ ଦେଖିସାରିଲା ପରେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ମନରେ ସେହି ପ୍ରଶ୍ନ ବାରମ୍ବାର ଉଠିଥାଏ, 'ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ କ'ଣ ? ନାଟକର ଶେଷକଥାଟି କ'ଣ ? ସକଳ ପ୍ରକାର ଉଦ୍‌ଭଟତା ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ଭଲପାଇଥାଏ । କାରଣ ମାନବର ଅସ୍ତିତ୍ୱର ରହସ୍ୟ ଏବଂ ତାର ସମାଧାନ ଏତେଟା ସହଜ ନୁହେଁ । ଅର୍ଥହୀନ ଜଗତରେ ମଣିଷ ନିଃସଙ୍ଗ ।.ଏଇ ସତ୍ୟଟିକୁ ମଣିଷ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିପାରିଲେ, ସେ କେବେ ବିଚଳିତ ହେବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ମାର୍ଟିନ ଏସଲିନ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି - "In the last resort the Theatre of the Absurd does not provoke tears of despair but the laughter of liberation." ବେକେଟଙ୍କ ନାଟକରେ ନିରର୍ଥକତା ସହିତ ବିଷାଦମୟ ଚିତ୍ରର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏକପ୍ରକାର ବିଭକ୍ତ ମାନସିକତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆଡ଼ାମଭଙ୍କ ନାଟକରେ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ର ଦେଖାଯାଏ । ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକରେ ମଣିଷର ବେଦନାବୋଧର ଚିତ୍ର ହାସ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ । କେତୋଟି ସଫଳ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି - ବେକେଟଙ୍କ Waiting for Godot, ଜାଁ ଜେନଙ୍କ The Maids, ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ Bald Primadonna ପ୍ରଭୃତି । ଏମାନଙ୍କ ଆଦର୍ଶକୁ ଆହୁରି ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି ଫରନାଣ୍ଡୋ ଆରାବଲ, ଏଡୱାର୍ଡ ଆଲବୀ, ଜାଁ ଟାରଡିଉ, ବୋରିସ ଭିଆନ୍, ଡିନୋ ବୁଜାତି, ଏଛିଓ ଡି ଏରିକୋ, ଗୁଣ୍ଟରଗ୍ରାସ, ଉଲ୍‌ଫଗାଙ୍ଗ, ହାଇଲଡେସିମାର ପ୍ରଭୃତି ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ।

ଭାରତୀୟ ଜୀବନଦର୍ଶନରେ ସେଭଳି ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନାହିଁ । ଏଣୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁସରଣରେ ଏଠି ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକ ଲେଖନର ପରମ୍ପରା କେବଳ କାଗଜ କଲମରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି, ମାତ୍ର ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ', ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ଅସଙ୍ଗତ ନାଟକ', ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ବିଷର୍ଣ୍ଣ ପୃଥିବୀ, ହରି ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା' ଆଦି ନାଟକରେ ଆମେ କିଞ୍ଚିତ୍ ଉଦ୍‌ଭଟତାର ଅନୁରଣନ ଶୁଣିବାକୁ ପାଉ ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ
(Expressionistic Drama)

ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତର ଏକ ଦିଶାକୁ ଉନ୍ମୋଚନ କରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା ଜର୍ମାନୀରେ । ଏହାର ସମୟ ଥିଲା ୧୯୧୦ରୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ସାହିତ୍ୟର ବିରୋଧରେ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିବାଦସ୍ୱରୂପ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦର୍ଶନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା Impressionism 'ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍' ନାମକ ମତବାଦ ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ । ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଚିତ୍ର ଜଗତରେ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା । ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ଅତି ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକ ମାନସିକତା । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍‌ର ଅତି ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରେନା । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ଅଭିନୟକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ପଦ୍ଧତି ବା ଉପାୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ । ଏହା ଜୀବନର ସାମଗ୍ରିକ ରୂପକୁ ତୋଳି ଧରିଥାଏ ।

ଯନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ପରେ ପରେ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ମଣିଷର ଜୀବନ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ତା' ଜୀବନରେ ଶାନ୍ତି ନାହିଁ । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତା ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରି ମଣିଷ ହାରିଯାଇଛି । ଚିତ୍ତ ଭିତରେ ଅହରହ ଅସନ୍ତୋଷ ଦାନା ବାନ୍ଧୁଛି । ଜୀବନର ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଇ ଅନିଶ୍ଚିତତା ଲାଗି ରହିଛି । ଏଇ ଦାରୁଣ ସତ୍ୟକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀଗଣ ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରେ କିଛିଟା ଅତିରଞ୍ଜିତ କରି ଚିତ୍ରିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଅତି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଭଳି ଏମାନେ ବସ୍ତୁର ଯଥାସ୍ଥିତ ରୂପକୁ ଦେଖିବାକୁ ଚାହିଲେନି । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବାସ୍ତବତାର ପଛରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ୟ (Inner reality)କୁ ଉନ୍ମୋଚନ କରିବା ହେଲା ଏମାନଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏଣୁ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଜୀବନର ତିକ୍ତ ବେଦନା, ବିଚ୍ଛେଦ, ବିଷଣ୍ଣତା, ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ ଆଦି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକର ପ୍ରତିବାଦସ୍ୱରୂପ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା । ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଯେମିତି ସଙ୍କେତବାଦର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା, ସେହିପରି ଜର୍ମାନୀରେ

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା । ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ତିକ୍ତ ସଂଘର୍ଷ, ଅସନ୍ତୋଷ ଆଦି ଦେଖାଦେଲା, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ତାକୁ ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ । ରାଜନୈତିକ ତଥା ଅର୍ଥନୈତିକ ଜୀବନ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିବାରୁ ତାର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେବାରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପଛେଇଗଲେ । ତେଣୁ ଏମାନେ ଆତ୍ମିକ ଉପଲବ୍ଧିକୁ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବାକୁ ଚାହିଲେ । ସମାଜର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ବସ୍ତୁରୂପକୁ ଏମାନେ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ । ଏଇଠୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ହେଲା ।

ବସ୍ତୁକୁ ବସ୍ତୁରୂପେ ନ ଦେଖି କିଛିଟା ରଞ୍ଜିତ କରି ଦେଖିବା ହେଲା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀମାନଙ୍କର ଧର୍ମ । ଚକ୍ଷୁଦେଖା ସତ୍ୟକୁ କିଛିଟା ଅତିଶୟୋକ୍ତି ବା ସଂପ୍ରସାରିତ କରି ତା' ମଧ୍ୟରେ ଭାବାବେଗର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ହେଲା ଏହି ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଏବଂ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଯଥାଯଥ ବାସ୍ତବତାକୁ ଏକ ନୂତନ ରସମୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବା ହେଲା ଏମାନଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଚେତନାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଆବେଦନ, କଳ୍ପନାର ବିଳାସ, ଅତିରଞ୍ଜିତ ଜାକଜମକପୂର୍ଣ୍ଣ ଶିଳ୍ପ ରୂପାୟନ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ, ନାଟ୍ୟ ରୀତିରେ ନୂତନତ୍ୱର ସ୍ୱାଦ ଥାଏ । ଏଠାରେ ଦୀର୍ଘ ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ଥଳରେ ଦୃଶ୍ୟ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୁଏ । ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱଳ୍ପ ଶବ୍ଦକୁ ନେଇ ଗଢ଼ିଉଠେ ଏବଂ ଏହା ଆକସ୍ମିକ ଭାବଦ୍ୟୋତନା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ବାସ୍ତବ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନରେ ସାଂକେତିକ ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସେ । ବହୁ ଚରିତ୍ର ମିଶି ଏକ ସମଷ୍ଟିଶକ୍ତିର ଗୁଣଗାନ କରନ୍ତି । ସମଷ୍ଟିର ଜୟଗାନ, ଜନତାର ଭାବାବେଗକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ନାଟକରେ ରୂପାୟନ କରିଥାନ୍ତି । ଯନ୍ତ୍ରଶକ୍ତି ଆଶୀର୍ବାଦ ହେଉ ବା ଅଭିଶାପ ହେଉ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହାକୁ ଯୁଗର ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ଭାବେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ।

ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନାୟକ ଜଣେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ହେଉଛି ଶ୍ରେଣୀଚରିତ୍ର ବା ସାଂକେତିକ ଚରିତ୍ର, ହେଲେ ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏ ନାଟକର ଘଟଣା କାଳ୍ପନିକ ଏବଂ ବିଶୃଙ୍ଖଳ । ଏହାର ଭାଷାରେ ଏକପ୍ରକାର କାବ୍ୟିକତାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଶୁଣାଯାଏ । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ବାକ୍ୟର ପୌନଃପୁନିକତା ଏହାକୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସାଜସଜ୍ଜା, କୋରସ, ଆଲୋକସଂଗୀତ, ଦୃଶ୍ୟପଟର ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂଳାପର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଧ୍ୱନି ପୃଥକ୍ ଭାବେ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୁଏ । ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରକୁ ବହୁଚରିତ୍ରର ପ୍ରତିନିଧି କରି ସମଷ୍ଟିଶକ୍ତିର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ଏମାନେ ଅରୂପବାଦୀ ନୁହନ୍ତି । ଏମାନେ ମାନସପଟର ଭାବସତ୍ୟକୁ

ରୂପ ଦେବାକୁ ରହନ୍ତି । ତେବେ ଏମାନଙ୍କର ତିକ୍ତତା, ବିଷଣ୍ଣତା, ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗ ପ୍ରତି ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆକର୍ଷଣ ରହିଥାଏ । ଏମାନେ ଏକପ୍ରକାର ବିଦ୍ରୋହୀ କହିଲେ ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଭାବ ଉପରେ ନିର୍ଭର ନ କରି ବୁଦ୍ଧି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ରୋମାଣ୍ଟିକମାନଙ୍କ ସହିତ ଏମାନଙ୍କର କିଛିଟା ମତପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତାର ଗ୍ଳାନିରେ ପରିସ୍ଥିତି ବା ତିକ୍ତ ଅନୁଭୂତିକୁ ଡରି ନବ୍ୟରୋମାଣ୍ଟିକବାଦୀଗଣ ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ସାଜିଥିବାବେଳେ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀଗଣ ଏହାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରନ୍ତି । ଏମାନେ ଯନ୍ତ୍ରର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ସାହସର ସହିତ ଏମାନେ ମୁକାବିଲା କରିଥାନ୍ତି । ନିକଲଙ୍କ ମତରେ - "The expressionist often is a tortured, sometimes, a desperate soul, but he does not wish to obligate the world he lives in." (World Drama, Page-796) ।

ବାସ୍ତବବାଦବିରୋଧୀ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କେତେକ ମତବାଦ ସହିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସାଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଇଟାଲୀରେ ୧୯୦୯ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଜନ୍ମ ନେଇଥିବା ଭବିଷ୍ୟବାଦ (Futurism) ସଙ୍ଗେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସାଦୃଶ୍ୟ ଅଛି । ଭବିଷ୍ୟବାଦୀଗଣ ଯନ୍ତ୍ରର ଗତିଶୀଳ ରୂପକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାନ୍ତି । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀମାନଙ୍କ ସହିତ ସର୍‌-ରିଅଲିଜିମ୍‌ର ମେଳ ଦେଖାଯାଏ । ବାସ୍ତବବାଦର ପ୍ରତିବାଦରେ ଅନେକ ମତ ଏବଂ ରୀତିର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେହି ତିଷ୍ଠିପାରି ନ ଥିଲେ । ୧୯୨୫ ବେଳକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରାୟ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଗଲାଣି ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିଲା ପ୍ରଥମେ ଜର୍ମାନୀରେ । ପରେ ପରେ ଅନ୍ୟ ଦେଶ ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ଜର୍ମାନୀର କାଇଜରଙ୍କ Gas, From Morn to Midnight, ପୂର୍ବ ୟୁରୋପର କାରେଲ କ୍ୟାପେକଙ୍କ R.U.R., ପୋଲାଣ୍ଡର କାରଲ ରଷ୍ଟଓରସ୍କିଙ୍କର Charity. ସୁଇଡେନର ପାର ଲାଗେର୍କଭିଷ୍ଟଙ୍କର The Last man, ଇଂଲଣ୍ଡର ଜି.କେ. ମୁନ୍‌ରୋଙ୍କର The Rumour, ଆମେରିକାର ହାଓୟାର୍ଡ ଲସ୍‌ନେଙ୍କ 'The Processional', ଓ ନିଲଙ୍କର 'The Emperor Jones, The Henry Ape ଆଦି ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ । ଓଡ଼ିଆରେ ଆମେ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ନାଟକ 'ତଟନିରଞ୍ଜନା' ଏବଂ 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ' ର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ପାଉ । 'ତଟନିରଞ୍ଜନା'ରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଖର୍ବ କରାଯାଇଛି । ବ୍ୟଷ୍ଟି ଏବଂ ସମଷ୍ଟିର ସଂଘର୍ଷକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଏ ନାଟକ ବୌଦ୍ଧିକ । ସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ ।

କାବ୍ୟ ନାଟକ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଏଭଳି ଏକ ପୁନର୍ଜାଗରଣ ଦେଖାଦେଲା ଯେ ଯାହାଫଳରେ କିଛି ପୁରାତନ ମାନ୍ୟତା ପୁନର୍ବାର ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶ କଲା । ବିଶେଷକରି ଇଂରାଜୀ ନାଟକରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ପଦ୍ୟ ଏବଂ ଗଦ୍ୟ ଛନ୍ଦର ସୁମଧୁର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ଏଥିରେ ଶବ୍ଦର ବୈଭବ ବୁଦ୍ଧିବିଳାସ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନାଟକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଇଛି । ଏଥର ନାଟକ ପୁରୁଣା ମାନ୍ୟତାକୁ ନୂଆ ରୂପ ଦେବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରିଛି । ଆଧୁନିକ ବିଚାରଧାରା ଅନୁସାରେ ଏହା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ଫ୍ରଏଡ୍ ଏବଂ ମାର୍କସଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ନାଟକ ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିଛି । କାବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖାଗଲା, ସେଥିରେ ପ୍ରତୀକ (symbol) ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା ।

କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକରେ ସତ୍ୟ ବା ବାସ୍ତବିକତାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟଠାରୁ ଦୂରରେ ରଖାଗଲା । ଏହି କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକରେ ସତ୍ୟାଭାସ (verisimilitude)କୁ ସଙ୍କେତାତ୍ମକ ପ୍ରସାଧନ ଏପରିକି ତାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବାତାବରଣ ସାଥିରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଗଲା । ଫଳରେ ମାର୍କସଙ୍କ ପ୍ରଚାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଏହି କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଅଧୀନସ୍ଥ ହେଲା । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ଏପରି କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ଯେଉଁଥିରେ ମାର୍କସଙ୍କ ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ଥିଲା । ଏହିସବୁ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ହେଲେ ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଏଚ୍.ଅଡ଼େନ, ଇସରଉଡ଼ ଆଦି । ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ବର୍ଗବିଷମତା, ବର୍ଗ ସଂଘର୍ଷ ଏବଂ ତଦ୍ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ମାନବର ଖଣ୍ଡିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସାମନାକୁ ଆସିଲା । ମାନବର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କଲା ଏହି ନାଟକରେ । ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ଚରିତ୍ରର ମନ ଭିତରେ ଥିବା ଅବଦମିତ ବିଚାରକୁ ଏବଂ ବାସ୍ତବିକ ଅଭିଳାଷକୁ ସୁନ୍ଦର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନଦ୍ୱାରା ବାନ୍ଧି ଦିଆଗଲା । ପ୍ରତୀକ, ସଙ୍କେତ ଏବଂ ବାହ୍ୟ ଉପକରଣଦ୍ୱାରା ଅନ୍ତଃଚେତନାର ଝଲକ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକଠାରୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଭିନ୍ନ ।

କେବଳ ଗଦ୍ୟ ଯେ ବାସ୍ତବିକତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକା ହିଁ ସମର୍ଥ, ଏପରି ଭାବିବା ଭୁଲ । ଯେଉଁ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଶବ୍ଦର ଚମତ୍କାରିତା ଉପରେ ନାଟକର ଆକର୍ଷଣ ଆଧାରିତ ହେଲା, ତାହା କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ଫ୍ରାଏଙ୍କ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟକ 'The Lady is not for Burning' ରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଯେତେବେଳେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ଚରିତ୍ର କଥୋପକଥନରେ ଏହିପରି ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରନ୍ତି । ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଯାହାର ପରୋକ୍ଷ ସମ୍ବନ୍ଧ ଥାଏ, ସେତେବେଳେ ବୁଦ୍ଧିବିଳାସ (wit) ମାଧ୍ୟମରେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଆହୁରି ତୀବ୍ର ହୋଇଉଠେ । ଅଡ଼େନଙ୍କ 'Ascent of F6'ରେ ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ଏଥିରେ ପର୍ବତର ପ୍ରତୀକ ରହିଛି । ଯାହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଚେତନାର ଅବଦମିତ ସ୍ୱର ନୂତନ ଶୈଳୀର କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏ ନାଟକ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପୂର୍ବର ସାହିତ୍ୟରେ ଏହାର ସ୍ଥାନ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା । ଏହି କାବ୍ୟନାଟକ ଏକପ୍ରକାର ଭିନ୍ନ ନାଟକ । ସେଥିପାଇଁ ଡବ୍ଲୁ୍ୟ.ଏଚ୍. ଅଡ଼େନ କହନ୍ତି 'ଡଗ୍ ବିନିଥ୍ ଦି ସ୍କିନ୍' ହେଉଛି ତାଙ୍କ ସମୟର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକରେ ବର୍ଗ ସଂଘର୍ଷ ଏବଂ ଏହି ବର୍ଗ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ସନ୍ତପ୍ତ ସମାଜରେ ଶୋଷଣ, ସାମାଜିକ ଉଚ୍ଚନୀଚ ଭାବ, ନାଟକର ବ୍ୟଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଏହି ନାଟକରେ ଏକ କୁକୁରକୁ ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ତୀବ୍ର ସମସ୍ତ ମନୋଦଶାକୁ ସଂପ୍ରେଷଣ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମାଜ ଭିତରକୁ ଧସେଇ ପଶିଥିବା କୀଟାଣୁକୁ କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଇଲିଅଟଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ "Murder in the Cathedral"କୁ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଏହି ନାଟକରେ ଅତି ସୁନ୍ଦରଭାବେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର 'କୋରସ୍'କୁ ଉପଯୋଗ କରାଯାଇଛି । ଏ ପ୍ରକାର କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ ଡବ୍ଲୁ୍ୟ.ଏଚ୍. ଅଡ଼େନଙ୍କ ଦୁଇଟିଯାକ ନାଟକ Ascent of F6 ଏବଂ Dog Beneath the Skinରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ ଭଳି ଇଲିଅଟଙ୍କ 'Murder in the Cathedral' ରେ ଆର୍କବିଶପଙ୍କ ସହିଦ ହେବା ଘଟଣା ଏହି କୋରସ୍କୁ ଏକ ସାଙ୍କେତିକ ଆଭାସ ପ୍ରଦାନ କରିଛି ।

ଏହି ନାଟକର କୋରସ୍ରୁ ସେହି ଗରିବ ଏବଂ ସରଳ ବୃଦ୍ଧାଗଣ ବଞ୍ଚିବାପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ପାଇଛନ୍ତି । ଏହି ନାଟକର କାବ୍ୟଶୈଳୀ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସରଳ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ଏବଂ ମୁକ୍ତବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ଭରପୂର । ଏଠାରେ କୋରସ ଆର୍କବିଶପ ଟମ୍ସ ବେକେଟଙ୍କ ମନୋଦଶା ସହିତ ସମ୍ପର୍କିତ, ଯାହାର ସମ୍ପର୍କ ଏହି ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକ ସହିତ । ଏହାର ପୂର୍ବାଭାସ କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ । ଏହି କବିତା ଟମ୍ସ ବେକେଟଙ୍କ ଅନ୍ତର ମଧ୍ୟରେ ଗୁମ୍ଫିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଯୁଦ୍ଧକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଛି । କୋରସ୍, ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ଆତ୍ମାର ଆର୍ତ୍ତଚିତ୍କାର ବଡ଼ ମାର୍ମିକ ଢଙ୍ଗରେ ଏବଂ ସରଳ ଶବ୍ଦରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ କେବଳ ଧାର୍ମିକ ଆବରଣ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ତାହା କାବ୍ୟନାଟକର ଆଧୁନିକ ସ୍ୱରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଲା । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ଅଂଶକୁ ବାଦ୍ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନୂଆ ମୋଡ଼ ଦେବାରେ କୋରସ୍ ସହାୟତା କରିଛି । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯେଉଁ କବିତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ, ତାହା କୋରସ୍ ଗୀତ କିମ୍ବା କଥୋପକଥନରେ ବ୍ୟକ୍ତ କ୍ରିୟା ହୋଇପାରେ । ଲୟ ଏବଂ ଶବ୍ଦ କକ୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନ୍ତଶ୍ଚେତନାର ବିଚାର ଏବଂ ଭାବ ଭଲଭାବେ କବିତାରେ ଉଦ୍ରେକ ହୋଇପାରେ ।

ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତାବାଦୀଯୁଗ ତଥା ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗରେ କବିଗଣ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବରୁ ସେସବୁ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର Blank Verse ଶୈଳୀରେ କବିତାମୟ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମୟରେ ଏହି ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଶୈଳୀ ଏକ ଅପାଙ୍‌କ୍ତେୟ ଶୈଳୀଭାବେ ବିବେଚିତ ହୋଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ତେଣୁ 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସରେ' ରଚିତ କାବ୍ୟନାଟକ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ଏଇ କାରଣରୁ ରାଜକବି Bridges ଏବଂ Mansfieldଙ୍କ ରଚିତ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ନୂଆଯୁଗର ନୂଆ ଟେକନିକ୍ ସହିତ ଏମାନେ ପରିଚିତ ନ ଥିଲେ । କିଛିକାଳ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିଜର ଆଧିପତ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ଶ'ଙ୍କ ନାଟକର କଥୋପକଥନରେ କବିତାର ତତ୍ତ୍ୱ ରହିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ତାର ଅବସ୍ଥା ଅତି ଜୀର୍ଣ୍ଣଶୀର୍ଣ୍ଣ । ଶ' ଗଦ୍ୟଛନ୍ଦ ଉପରେ ବୁଦ୍ଧିର ବିଳାସକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । ମାନବ ଆତ୍ମା ଯେତେବେଳେ ଭାବାବେଗର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତାର ବାଣୀ କବିତ୍ୱମୟ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକରେ ଏହି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ କୌଣସି ଶିଳ୍ପ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ମାର୍ଗ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକ ଆନ୍ତରିକ ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତି ଆଦୌ ସଜାଗ ନୁହେଁ ।

ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକ ବାସ୍ତବିକତାର ସଂସ୍ପର୍ଶ ଦେଇପାରେ, ନିଜର ଅନୁଭୂତିକୁ ନାନା ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରତୀକ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରିପାରେ । ତେବେ ଏଠାରେ ଯଥାର୍ଥ କେବଳ ଏକ ଆଚରଣ । ଯଥାର୍ଥର ଧର୍ମ ହେଉଛି କେବଳ ସଙ୍କେତ ଏବଂ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ବ୍ୟଞ୍ଜନା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାବ୍ୟନାଟକ ଯଥାର୍ଥତାର ମର୍ମ ବା ଗୂଢ଼ ଅନୁଭୂତି ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌ର ଉଦ୍ଭାବନ କରିଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ତାର ଶ୍ରୋତା ବା ପାଠକର ଅଭିରୁଚିକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରିବା ସହିତ ତାହାର ରହସ୍ୟମୟ ସଙ୍କେତକୁ ଜାଣିବା ପାଇଁ ତତ୍ପର ହୋଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତିର କେନ୍ଦ୍ରରେ ଯେଉଁ ସର୍ବବ୍ୟାପୀ ଉଦାତ୍ତ ଆବେଗ ଥାଏ, ତାହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ କଳାତ୍ମକ ଛଟା କୌଣସି ନା କୌଣସି ରଙ୍ଗ ଏବଂ ରେଖାରେ ରୂପ ନିଏ - ତାହାକୁ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ କାବ୍ୟନାଟକ ଆମକୁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଥାଏ ।

ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରାଥମିକ ପରୀକ୍ଷା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ନାଟ୍ୟକାର W.B. Yeats । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସ'ରେ ଲେଖାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ଥିବା ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ସମାବେଶରେ ଏକପ୍ରକାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ନାଟକ ଯେ କୌଣସି ଏକ ବଡ଼ ବୈଠକଖାନାରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରିବ । ବଡ଼ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ଭିନ୍ନପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଏହି ନାଟକ ଆବଶ୍ୟକ କରେନି । ତାଙ୍କ ନାଟକ ଛନ୍ଦ, ତାଳ ଏବଂ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଚମତ୍କାରିତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ।

ତଥାପି ଏ ପ୍ରକାରର କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ଅଧିକ ସଫଳ ହେବାର ଦେଖାଗଲା ନାହିଁ । ତେଣୁ ଠିକ୍ ଏଇ ସମୟରେ କବି ଏଜରାପାଉଣ୍ଡ ତାଙ୍କୁ ମାର୍ଗ ବତାଇଦେଲେ । ଜାପାନୀ, 'ନୋ' (Noh) ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସହିତ ସେ ୟେଟ୍‌ସଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଇଲେ ।

'ନୋ' ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ପ୍ରସାଧନ ଛଡ଼ା ଏକ ଭାବାତୀତ କଳ୍ପନାର ସର୍ବାଙ୍ଗୀଣ ସ୍ପର୍ଶ ଥାଏ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସବାଦୀ ନୃତ୍ୟ, ତାଳ-ଛନ୍ଦ ଏହାକୁ ଏକ ଗୂଢ଼ ଏବଂ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଥାଏ । 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସ'ର ସାହାରା ବିନା ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇପାରେ - ଏହାର ଅନୁସନ୍ଧାନରେ ବାହାରିଲେ ୟେଟ୍‌ସ । ଏହି ନୂତନ ଶୈଳୀରେ ତାଙ୍କର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ବ୍ୟକ୍ତ ହେଲା । ଏଥିରେ ଗହନତା, ସୌଷ୍ଠବ, ଗୂଢ଼ତା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଗୂଢ଼ତାର ତତ୍ତ୍ୱ ପାଇଁ ରହସ୍ୟବାଦୀ ପ୍ରତୀକର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସୌଷ୍ଠବ ପାଇଁ ତାଳ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ସାଥିରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଆବଶ୍ୟକତା ମଧ୍ୟ ଦେଖାଦେଲା । ଭାଷାଦ୍ୱାରା ଗୂଢ଼ ପ୍ରତୀକକୁ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଗଲା । ଏହିପରି ଭାବେ କାବ୍ୟନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଯେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକ ଗହନ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ନୃତ୍ୟ ସାଥିରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସ୍ଥାପନ କରେ, ସେତେବେଳେ ସଙ୍ଗୀତର ଭାଷା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନିହିତ ଗୂଢ଼ ସଙ୍କେତ ତଥା ପ୍ରତୀକ ସହିତ ଦର୍ଶକଗଣ ପୂର୍ବରୁ ପରିଚିତ । କାରଣ ଏହା ବୈଠକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଥିଲା ବା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀ ସମକ୍ଷରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଥିଲା । ଭାରତବର୍ଷରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଏହି ଧରଣର କେତେକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ଭିତରେ ରହିଛି The Hawks Well ଏବଂ Full Moon in March ନାଟକ ।

କାବ୍ୟ ନାଟକର ଆବଶ୍ୟକତା ନିରୂପଣ କରି ୟେଟ୍‌ସ କହନ୍ତି - "ଯଦି କବି ଓ କଳାକାର ପରସ୍ପରକୁ ସହଯୋଗ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୁଣି ବୀରୋଚିତ ଭାବେ ଅସଙ୍ଗତି ପ୍ରଧାନ ବିରୂପ ବର୍ଗର ରଚନା କରନ୍ତି, ତେବେ ଏହା ଏକ ସାହସପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କାର୍ଯ୍ୟ ହେବ । ସେହି ଗମ୍ଭୀର ଭାବନାକୁ ପୂରଣ କରିବାକୁ ହେଲେ ଶାନ୍ତି ଏବଂ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଅନୁଭବ କରାଯାଇପାରେ ।" ନୋ'ର ଜାପାନୀ ପରମ୍ପରା ନିଜର ଐତିହାସିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଯେତିକି ବିକଶିତ ହୋଇ ନ ଥିଲା, ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ହାତରେ ତାହା ଅଧିକ ସଜୀବ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କଲା । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ମତରେ କାବ୍ୟର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ଗହନ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରତୀକ । ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ଖୋଜୁ ଖୋଜୁ 'ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସ' ପାଖରୁ ଦୂରେଇ ଆସି ୟେଟ୍‌ସ ଏହି ନୂତନ ଶୈଳୀର ସନ୍ଧାନ କରିଥିଲେ । କାରଣ ସେ ଅନୁଭବ କଲେ 'ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସ' ସାହାଯ୍ୟରେ କାବ୍ୟନାଟକ ରଚନା କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ କବିତାର ପରିଭାଷାରେ କଥାକଳ୍ପ ଏବଂ ପ୍ରତୀକ ଯେଉଁ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା, କାବ୍ୟନାଟକରେ ଏହାକୁ ଏକ ବିଶେଷ ସନ୍ଦର୍ଭଭାବେ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଗଲା । ନାଟକରେ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ରହିଥାଏ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ସଫଳ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଏହି ଅଲଗା ପ୍ରକାରର କାବ୍ୟନାଟକରେ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । କେବଳ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ପଦ୍ୟର ପାରସ୍ପରିକ ଅନ୍ତର, ସ୍ପର୍ଦ୍ଧାରୁ ଉତ୍ପନ୍ନ କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ଏହି ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସ୍ଥାନ ନେଇ ନ ଥାଏ । ଟି.ଏସ୍.ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କେତେକ ନାଟକରେ ଏପରି ଦେଖାଯାଏ ।

ଏଲିଅଟଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକରେ କିଛି ଏପରି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କଥୋପକଥନର ଉଦାହରଣ ମିଳେ, ଯାହାର କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କଳାର ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଜୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ନାଟକୀୟ ଶିଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ତତ୍ତ୍ୱ ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ନାଟକ ପରି ଏତେଟା ସଜୀବ ନୁହେଁ । ଦୁଇ କବିଙ୍କର କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଭିନ୍ନ ଅଟେ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଘର ଭିତରର ବୈଠକଖାନାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ଏଠି ଶ୍ରୋତା ପାତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଅତି ନିକଟରେ ପାଇ ସହଜରେ ବୁଝିଥାଏ । ପୁଣି ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ତାଳ, ଛନ୍ଦ ଏସବୁ ପ୍ରତୀକରେ ଏପରି ମିଶିଯାଏ ଯେ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ପରିରୂପ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପରିରୂପ ଏକାପରି ଜଣାଯାଏ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭାବରେ କେବଳ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସୀମିତ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ନାଟ୍ୟକଳାର ଇତିହାସରେ ଏପରି ଏକ ପଦଚିହ୍ନ ଛାଡ଼ିଯାଇଛି, ଯାହାର ଆଗକୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମାର୍ଗ ବେଶ୍ ପ୍ରଶସ୍ତ ଏବଂ ସୁଗମ ହୋଇପାରିଛି ।

କାବ୍ୟରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସମାବେଶ ହୋଇଥାଏ କିମ୍ବା ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ କାବ୍ୟଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରେରିତ ହୋଇଥାଏ - ପ୍ରଥମରୁ ଏଲିଅଟ ଏହାର ସମର୍ଥନ କରୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସେ ଯେତେବେଳେ ଦେଖିଲେ ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସର ଜୀର୍ଣ୍ଣଶୀର୍ଣ୍ଣ ପରିପାଟୀ ଅନୁସାରେ ଯେଉଁ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖାଯାଉଛି, ସେଥିରେ ସଜୀବତା ଏବଂ କାବ୍ୟନାଟକର ବାସ୍ତବିକ ମର୍ମକୁ ଜାଣିବାର କ୍ଷମତାର ଅଭାବ ହେଉଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ଏହାର ବିରୋଧରେ ଅଭିଯାନ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ମଧ୍ୟ କିଛି ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି -

୧. କାବ୍ୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ କୌଣସି ବନ୍ଧନ ନ ଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ କାବ୍ୟ ହିଁ ନାଟକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟାକଳାପର ନିଚ୍ଛକ ଭାଷା ଅଟେ ।

୨. ମହାନ ନାଟକ ସବୁବେଳେ କାବ୍ୟମୟ ହୋଇଥାଏ ଓ ଏହିପରିଭାବେ କାବ୍ୟନାଟକର ଏକ ଅଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ ।

୩. ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକ ହୀନତାର କେତୋଟି ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି -

(କ) ଏହାର କୌଣସି ଜୀବନ୍ତ ପରିପାଟୀ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଦ୍ୟମାନ ନାହିଁ ।

(ଖ) କୌଣସି ଏକ ରାଷ୍ଟ୍ରର ଇତିହାସରେ ଏକାଧିକ ନାଟକୀୟ ଉତ୍କର୍ଷର ଯୁଗ ପ୍ରାୟତଃ ସମ୍ଭବ ହୋଇନି । ପ୍ରଥମେ ନାଟକୀୟ ଉତ୍କର୍ଷର ଯୁଗ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମୟରେ ୧୭ଶ/୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଥିଲା ।

୪. ବର୍ତ୍ତମାନ ପଦ୍ୟ ଭଳି ଗଦ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେତିକି ଅବାସ୍ତବ ହୋଇଯାଇଛି । ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଗଦ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ନିତିଦିନିଆ ବ୍ୟବହୃତ ଗଦ୍ୟଠାରୁ ତା ଭିନ୍ନ ଅଟେ ।

୫. ଗଦ୍ୟରେ ଗଭୀରତା ନ ଥାଏ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଗହନତା ମଧ୍ୟ ବହୁତ ସୀମିତ ଅଟେ ।

୬. ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଏପରି କବି ଲେଖୁଛନ୍ତି, ଯେଉଁମାନଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ଟେକ୍‌ନିକାଲ ଜ୍ଞାନ ନାହିଁ । ଏମିତି ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟ ଲେଖୁଛନ୍ତି, ଏ ପ୍ରକାର ଟେକ୍‌ନିକ୍ ଯେଉଁମାନଙ୍କୁ ଜଣାଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ନାହିଁ ।

୭. ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭୁଲବାଟରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଛି । ସେଥିରେ ପ୍ରଭାବର ଐକ୍ୟ ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁର ସୁସଙ୍ଗଠନ କୌଶଳ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏନି ।

୮. ଏଭଳି ଏକ ନାଟକୀୟ କାବ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକତା ଦରକାର, ଯେଉଁଥିରେ କୌଣସି ଭାବ ଓ ବିଚାର ଏବଂ ତାର ଗୂଢ଼ ପ୍ରତିଚ୍ଛାୟା ଏଥିରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରୁଥିବ । ପୁନଶ୍ଚ ଏହା କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନୁହେଁ ବୋଲି ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରୁଥିବ ।

୯. ନାଟକରେ ଅଳଙ୍କାରର ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଯେତେବେଳେ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଏବଂ ବିଚାରଧାରା ଚାହିଁବ, ସେତେବେଳେ ଅଳଙ୍କାର ଦରକାର ପଡ଼ିବ ।

୧୦. ନାଟକୀୟ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗରେ ଗଦ୍ୟଠାରୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ପଦ୍ୟ । କାରଣ ପଦ୍ୟ, ଅର୍ଥକୁ ଏକ ତୀବ୍ର ଗହନତା ଏବଂ ବୈଭବ ପ୍ରଦାନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକକୁ ଅଧିକ ସୁସଙ୍ଗଠିତ କରିଥାଏ । ପଦ୍ୟରେ କେବଳ ହିଁ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପର ଐକ୍ୟ, ଭାବନାର ଐକ୍ୟ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପ୍ରଭାବରେ ଐକ୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । କାବ୍ୟ ଭାବନାକୁ ଏକୋନ୍ମୁଖ କରାଇଥାଏ । କବିତାର ଭାଷାରେ ବିଚାର, ଭାବ, ଭାବନା, ମନୋବେଗ ଆଦି ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ତଥା ପ୍ରତୀକକୁ ଏହା ଗୋଟିଏ ତାଳରେ ନିବଦ୍ଧ କରିଦେଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତୀକରଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ, ଏଣୁ ପଦ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ନାଟକ ପ୍ରଭାବର ଐକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରେ, ଯଦି ଏହା ଭଲଭାବେ ରଚନା କରାଯାଇଥିବ ।

ବିତର୍କିତ ବାସ୍ତବତାକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି କାବ୍ୟନାଟକ କଳାକାରକୁ ନିଜର ଦର୍ଶନ (vision)କୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଦେଲା । ଶବ୍ଦର ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ ସଂଯୋଗରେ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରି ନ ଥାନ୍ତା । ଗୂଢ଼ ସଙ୍କେତ ଓ ଅର୍ଥର ପ୍ରତିଚ୍ଛାୟାଧରି କବିତା ଯେତେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସେ, ସେତେବେଳେ ତାହାର ନାଟକୀୟ ପରିରୂପ ଯାହାର

ଅର୍ଥ ଏବଂ ଭାବ, ତାଳ ଏବଂ ଛନ୍ଦ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଏବଂ ବିଚାରଧାରା ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିଥାଏ, ନାଟକକୁ ଏହିସବୁ ଲୟରେ ଭରିଦିଏ । ଏହିପରି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ବିକଳ୍ପ ଅଛି । ଶବ୍ଦ ଯେପରି ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ଚିହ୍ନଦ୍ୱାରା ରୂପ ନେଇଥାଏ, ସେହିପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆଭାସ ଉତ୍ପନ୍ନ କରିଥାଏ । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ପ୍ରତୀକର ସ୍ଥାନ ବସ୍ତୁ ନେଇଥାଏ, ଯାହା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଏକ ଅଙ୍ଗ ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ବସ୍ତୁ କେବେ ଶବ୍ଦ ହୋଇପାରେନା କିମ୍ବା ଶବ୍ଦ କେବେ ପ୍ରତୀକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ନେଇପାରେନା । ଏହି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯେତେବେଳେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ଅଭିନେତା/ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଦର୍ଶକ/ ଶ୍ରୋତା ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରେନା । ଦର୍ଶକ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଦେଖି କିଛିଟା ଆଭାସ ପାଏ ଏବଂ ଅଭିନେତା କେବଳ ଦରକାର ଅନୁଯାୟୀ କଥୋପକଥନ କରିଥାଏ କାରଣ ଗୂଢ଼ତା ଏବଂ ଗହନତା ଯେଉଁ ସଙ୍କେତ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହେବାକଥା, ତାହା ଦୃଶ୍ୟାବଳୀରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଏକାଙ୍ଗୀ ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଦର୍ଶକ ଶବ୍ଦ, ଉଚ୍ଚାରିତ ଲୟ ଏବଂ ତାଳ ତଥା ଉଦ୍‌ବୋଧିତ ଚିତ୍ରକଳ୍ପକୁ ନିଜର କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟକୁ ଆଣିପାରେନା । ଏଣୁ ଶ୍ରୋତା ଏବଂ ଅଭିନେତାର ଯେଉଁ ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ମୟ ସମ୍ବନ୍ଧ ଗୋଟିଏ କଳାତ୍ମକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକରେ ହେବାକଥା, ଏଠାରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାରର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଓ କଳ୍ପନା ଭିତରେ ଯେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନେତା ବିଭୋର ନ ହୋଇଛି, ସେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକର ଆତ୍ମାକୁ ସେ ଠିକ୍‌ଭାବେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଗଭୀର ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ରହିବା ଉଚିତ । କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଏହି ପ୍ରକାରେ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ନେଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର, ଅଭିନେତା ଏବଂ ଶ୍ରୋତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଗଭୀର ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବନା କେବଳ ପଦ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଟି.ଏସ୍.ଏଲିଅଟ୍ କହନ୍ତି - "ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି, ଯେଉଁ ଭାବ ସଙ୍ଗୀତରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ତାହା ଭାଷାରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେନା । ହେଲେ କାବ୍ୟନାଟକରେ ସେହି ବସ୍ତୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ଯାହା ସଙ୍ଗୀତରେ କୁହାଯାଇପାରେନା ବା ନିତିଦିନିଆ କଥୋପକଥନର ଭାଷାରେ କୁହାଯାଇପାରେନା ।"

ଏଠାରେ ଏଲିଅଟ କାବ୍ୟନାଟକର ବାସ୍ତବ ପରିରୂପ ପଛପଟେ ଥିବା ଆଉ ଏକ ପରିରୂପକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ତାହା ହେଉଛି ସଙ୍ଗୀତମୟ ପରିରୂପ । ସଙ୍ଗୀତରେ ଯେଭଳି ଏକ ପରିଷ୍କୃତ ଏବଂ ସୂକ୍ଷ୍ମଭାବ, ରାଗ ବା ଲୟଦ୍ୱାରା ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରାଯାଇଥାଏ, ସେହିପ୍ରକାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଥାଏ, ଯାହା ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତ ହେଉଥିବା

ଭାବର ଅନୁରୂପ ଅଟେ । ତେଣୁ ଏଲିଅଟଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଢାଞ୍ଚାରେ ସଙ୍ଗୀତାତ୍ମକ ପରିରୂପ ରହିବା ଉଚିତ । ବାସ୍ତବରେ ଏହାହିଁ କାବ୍ୟନାଟକର ସୂକ୍ଷ୍ମତା ଏବଂ ଗଭୀରତା । କାବ୍ୟ କୌଣସି ସତ୍ୟାଭାସର ଖୁଣ୍ଟିରେ ବନ୍ଧା ହୋଇ ନ ଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥତା ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜିତ ହୋଇପାରେ, ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇପାରେ । ତାହାର କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଅର୍ଥରୁ ଅଲଗା ହୋଇ ସମାନାନ୍ତର ପରିରୂପ ମଧ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କରିପାରେ ।

କାବ୍ୟକୁ ଆମେ ଯେତେବେଳେ ରସିକର ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଦେଖୁ, ସେତେବେଳେ କାବ୍ୟନାଟକର ମହତ୍ତ୍ୱକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବା । ଏହା ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ କାବ୍ୟନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଅଧିକାର ଥାଏ । କାରଣ ଏହା ଯଥାର୍ଥକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରିପାରେ । ବାସ୍ତବିକ ନାଟକରେ କଥୋପକଥନ ଗଦ୍ୟରେ ହୋଇଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସଂକ୍ରମଣ ସନ୍ଧି (crisis of situation) ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଭିତରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଅଭିନେତା ନିଜର କଥୋପକଥନ ତଥା ଶାରୀରିକ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବ କଥାବସ୍ତୁ ତତ୍ତ୍ୱର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ବାସ୍ତବ ନାଟକରେ ଏହା ଗୀତ ହୋଇପାରେ । ଏପରି ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ଅଳଙ୍କାର ରୂପରେ ସେଥିରେ ତାହା ପ୍ରବେଶ କରିପାରେ । ଗୀତର ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ବାସ୍ତବ ନାଟକର ପରିରୂପ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରେନା । କଥାବସ୍ତୁର ମର୍ମ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ବିକଶିତ ହୋଇପାରେନା । ତଥାପି ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଥାଏ ।

କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥ ମର୍ମ ତାହାରି ପରିରୂପରେ, ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଏବଂ ପ୍ରତୀକ କୌଣସି ନା କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଯଥାର୍ଥ ମର୍ମର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କରିଥାଏ । ଏହି ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଓ ପ୍ରତୀକର ମଧ୍ୟ ନିଜର ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଏହାର ଗୀତରେ କେବଳ ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ଥାଏ, ପରନ୍ତୁ କଥୋପକଥନ ଶୈଳୀରେ ମଧ୍ୟ ଥାଏ, ଯାହା ନୃତ୍ୟମୟ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଏହା ଏପରି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ ଯେ ତାହାର ରକ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ଲୟ ଓ ଛନ୍ଦର ଏକ ଲହରୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କାବ୍ୟନାଟକର ଅଭିନେତା ନିଜର କବିତା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥାନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଶାରୀରିକ ଅଭିନୟ କାବ୍ୟରେ କଥୋପକଥନ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଯେଉଁଠି ଅଭିନେତା ମୁଣ୍ଡହଲାଇ ବା ହସ୍ତରେ ସଙ୍କେତ ଦ୍ୱାରା ଯେକୌଣସି ଅର୍ଥକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ, ସେଠାରେ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଅଭିନେତା ସେପରି କରିପାରେ ନାହିଁ । ତାହାର ସମସ୍ତ ଶକ୍ତି ହେଉଛି ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଶକ୍ତି ବା ପ୍ରତୀକର ଶକ୍ତି, ଯାହାର ଆଶ୍ରୟରେ କାବ୍ୟନାଟକ ଜୀବିତ ।

ୟେଟ୍‌ସ 'ନୋ' ନାଟକ ଅନୁରୂପ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ, ଯାହାକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ବୁଝିପାରିଲେନି କିମ୍ବା ତା' ପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ହେଲେ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ ଏହି କାବ୍ୟନାଟକର ଅଭିନୟ ବୈଠକଖାନା ଭିତରେ ସୀମିତ ରଖିଲେ । ଏଠାକୁ କେବଳ

ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଖ୍ୟାର ଦର୍ଶକ ଆସୁଥିଲେ, ଯେଉଁମାନଙ୍କର ଏହି ନାଟକୀୟ ବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ନିହିତ ପ୍ରତୀକ ସମ୍ପର୍କରେ ଜ୍ଞାନ ଥିଲା । ଏହି କାବ୍ୟନାଟକର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ସଙ୍କୁଚିତ ଥିଲା । କାରଣ ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରକାରର ଥିଲା । ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଏଲିଅଟ୍ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକର ଏହି ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ମାର୍ଗକୁ ପ୍ରଶସ୍ତ କଲେ । ସେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଲୋକଭାଷାର ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦକୁ ମୌଳିକ ସ୍ୱରୂପ ଦେଇ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଏଥିରେ ଜନସମୁଦାୟ ନିମ୍ନବର୍ଗ ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ, ଯେଉଁମାନେ ଏହାକୁ ଶୁଣିପାରିଲେ ଏବଂ ଏହାର ରସ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଲେ । ଏସବୁ ସେ ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତା ପାଇଁ କରି ନ ଥିଲେ ।

ଏଲିଅଟଙ୍କର ଏକ ଅଭିଳାଷ ଥିଲା ଯେ ସେ ଏପରି କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବେ, ଯେଉଁଥିରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର କଥା, ସେମାନଙ୍କ କଥୋପକଥନରେ ଲୟ, ଛନ୍ଦ ବିଦ୍ୟମାନ ରହିବ ଏବଂ ଏହା ଏପରି ଅଭିନୀତ ହେବ, ଯାହାକୁ ଶୁଣି ସାଧାରଣ ଜନତା ସେମାନଙ୍କ ସ୍ନାୟୁରେ ତାହାର ସ୍ପନ୍ଦନ ଅନୁଭବ କରିବେ । ନିଜ ରକ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ଲୟର ସ୍ପନ୍ଦନ ଶୁଣିପାରିବେ । ଏହି ସ୍ପନ୍ଦନଶୀଳ ଅନୁକ୍ରିୟାରୁ ହିଁ କାବ୍ୟ ନାଟକର ଛନ୍ଦରେ ଅର୍ଥର ସବଳତାକୁ ମପାଯାଇପାରିବ । ଏଲିଅଟ ଦେଖିଲେ ତାଙ୍କ ସମୟର ସାଧାରଣ ଜନତା ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ ଡିଟେକ୍ଟିଭ ଉପନ୍ୟାସକୁ ଭଲ ପାଉଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ତାଙ୍କର ପ୍ରାଥମିକ କାବ୍ୟନାଟକ ଏହିପରି ଘଟଣାକୁ ନେଇ ଲେଖିଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କର ଖଣ୍ଡବାକ୍ୟ-ନାଟକ 'ସ୍ୱୀନି ଆଗ୍ନୋଷ୍ଟିସି' (Sweeny Agnostise)କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ କୌଣସି ରହସ୍ୟମୟ ହତ୍ୟା, ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ ଦ୍ୱାରା ଆତଙ୍କିତ । ଏହି ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ନାଟକରେ ମଣିଷମନର ଏକ ଦୁଃଖାନ୍ତ ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ସ୍ପର୍ଶ ଥାଏ । ମଣିଷ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ସାଙ୍ଘାତିକ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବସେ, ସେତେବେଳେ ତା' ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ମୃତଶୀଳତା ଆସିଯାଏ । ସେ ଜାଣିପାରେ ନାହିଁ ଯେ ସେ ଜୀବିତ କିମ୍ବା ମୃତ । ଏଠାରେ ମୃତ୍ୟୁ ହେଉଛି ମୁକ୍ତିଦାତ୍ରୀ । ଏକ ସାଧାରଣ ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦଯୁକ୍ତ କଥୋପକଥନ ଯାହାକୁ ଶୁଣି ସାଧାରଣ ଲୋକ ନିଜ ସ୍ନାୟୁ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁକ୍ରିୟା ଅନୁଭବ କରିବେ । ସେହିପରି ଠିକ୍ ରସିକବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ଏହି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ରହସ୍ୟ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରି ଏହାର ଅର୍ଥ ବୁଝିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିବ ।

ଏଲିଅଟଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ ଉପରେ ପ୍ରଚଳିତ ବାଲେ ନୃତ୍ୟନାଟିକାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ତା' ସାଥିରେ ମିଉଜିକ୍‌ର ପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ବାଲେ ହେଉଛି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଅଙ୍ଗ । ଏଥିରେ ଥିବା ଛନ୍ଦ ଏବଂ ଲୟର ଶାଳୀନତା ଅଭିନୟ କଳାର ଉତ୍କୃଷ୍ଟତା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଏଥିରେ କାବ୍ୟର ମର୍ମ ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କବିତା, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟକୁ ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀଯୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି କାରଣ ଏ ତିନି ହେଉଛନ୍ତି ଲୟବଦ୍ଧ ।

ଏହି ଲୟବଦ୍ଧ ବାତାବରଣକୁ ନାଟକରେ ଆଣିବା ପାଇଁ ଏଲିଅଟ କବିତାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଫାଇଦା ଛାଡ଼ି ନିଜ ସମୁଦାୟର କରି ଏହାକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ତେଣୁ କଥୋପକଥନର ଦିନିଦିନିଆ କଥାବାର୍ତ୍ତାକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ସଙ୍ଗୀତ ଏଥିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କି ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ଥାଉ କି ନ ଥାଉ, ଏହା ସେମିତି କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକ ତତ୍ତ୍ୱ ନୁହେଁ । ତେବେ ସଙ୍ଗୀତରେ ଯେଉଁ ତତ୍ତ୍ୱ ଏଥିରେ ରହିଛି, ତାହା ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ଯଥାର୍ଥର ଯେଉଁ ପରିରୂପ ଏଥିରେ ରହିଛି, ତାହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଏପରି ବିସ୍ତାର କରାଯାଇଛି ଯେ ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟର ଏକ ଗୂଢ଼ ପରିରୂପର ଦର୍ଶନ ହୋଇପାରିବ । ଏଠି ସଙ୍ଗୀତ ସକ୍ରିୟ । ନୃତ୍ୟର ଲୟ କବିତାରେ ଆସିଯାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ନୃତ୍ୟକୁ ଦେଖି ଆମର ସ୍ନାୟୁ ଏବଂ ରକ୍ତରେ ଏକପ୍ରକାର ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଅନୁକ୍ରିୟା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ନିଜ ହୃଦୟ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ଅଭିନେତା ସାଥିରେ ଏକ ଲୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅନୁଭବ କରୁ, ସେହିପରି କବିତାରେ ମଧ୍ୟ କଥୋପକଥନ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ତାଳମୟ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖି ଆମର ସ୍ପନ୍ଦନଶୀଳ ଅନୁକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ।

ଏହା ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ମୟ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ, ଯାହା ଶ୍ରୋତା ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏଲିଅଟ ଏହିପରି ସାଦୃଶ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକ ଓ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଆଣିବାକୁ ଚାହିଛନ୍ତି । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ ଶ୍ରୋତା ବା ଦର୍ଶକ ସ୍ୱୟଂ ଅଭିନେତା ସାଥିରେ ଅଭିନୟ କରିବେ । କିନ୍ତୁ ନିଜ ସ୍ଥାନରେ ବସି ମଧ୍ୟ ସେହି ସମ୍ବେଦନର ଆବେଗରେ ସ୍ପନ୍ଦନଶୀଳତା ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନେତାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇପାରିବେ, ଠିକ୍ ଯାହା ଅଭିନୟର କଥୋପକଥନର ଲୟ ଦ୍ୱାରା ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ ଥିଲା, ଏକଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ଏ କୋରସ୍ ତଟସ୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିସମୂହର ହୋଇ ରହିଥିଲା, ଯାହା ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପୂର୍ବରୁ, ଗୀତଗାନର ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲା ଏବଂ ତା'ପରେ ନିଜର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା । ମଝିରେ ମଝିରେ କିଛି ଟୀକା ପ୍ରଦାନ କରୁଥିଲା । ଅଭିନେତା କ'ଣ କରୁଛି ବା କ'ଣ କହୁଛି, ତାହାର କୌଣସି ଝଲକ ନିଜ ଗୀତରେ ଦେଇ ନ ଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ କ୍ରିୟାଶୀଳ ଥିଲା । ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକରେ କରୁଣବିଳାପ ସମୟରେ ଏହା ଆସୁଥିଲା । କୋରସ୍‌ର ଏହି ତିନି ଅବସ୍ଥାକୁ ଗ୍ରୀକ୍ ଭାଷାରେ ପାରାଡସ୍ (Parados - ଯେତେବେଳେ କୋରସ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲା), ଷ୍ଟେସିମନ (Stasimon - ଯେତେବେଳେ କୋରସ୍ ନିଜ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା), ଏବଂ କୋସ୍‌ମସ୍ (Cosmos - ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର କରୁଣ ବିଳାପ ଆରମ୍ଭ ହେଉଥିଲାବେଳେ ବା ଶେଷରେ) କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏହିପରି ଭାବେ କୋରସ୍ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ତଟସ୍ଥ ଭାବନାର ଏକ ସମୂହ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏଲିଅଟ୍ ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଏହି ପ୍ରଥାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି କିଛିଟା ଅନୁକୂଳ କରାଇଲେ । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ କୋରସ୍ କୌଣସି ତଟସ୍ଥ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ସମୁଦାୟ ନୁହେଁ । ଯଦ୍ୟପି ଏହା

କଥୋପକଥନ ଉପରେ ଟୀକା କରୁଥିଲା ଏବଂ କିଛି ଦାର୍ଶନିକ ବାଣୀ ପ୍ରଚାର କରୁଥିଲା: ପୁନଶ୍ଚ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପରେ ଏହା ଲିପ୍ତ ରହୁଥିଲା । ସେହି ଅଭିନେତାଙ୍କର କଥନକୁ ନିଜ କଥୋପକଥନଦ୍ୱାରା ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରୁଥିଲା । ଏହିପରି ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଲିପ୍ତ ରହୁଥିଲା । ଏହାର ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ - "Murder in the Cathedral" ଏଥିରେ କୋରସ୍ ହେଉଛି ସେହି ନିରୀହ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ଗ୍ରାମୀଣ ବୃଦ୍ଧାମାନଙ୍କର, ଯାହା ସେମାନଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ଥିବା ଧାର୍ମିକ ଭୟ ଏବଂ ଆଶଙ୍କା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ।

ଏ ନାଟକ ଟମ୍‌ସ ବେକେଟ ନାମକ ଏକ ଐତିହାସିକ ଆର୍କବିଶପଙ୍କ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଅଟେ, ଯିଏକି ରାଜତନ୍ତ୍ର ସାମନାରେ ଚର୍ଚ୍ଚର ସତ୍ତାକୁ ଉଚ୍ଚ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛି ଏବଂ ସଂଘର୍ଷ ଭିତରେ ସହିଦ ହୋଇଯାଇଛି । ସହିଦ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ବାରବାର ପ୍ରଲୋଭନ ଆସିଛି । ଏହି ପ୍ରଲୋଭନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାସ୍ୱରୂପ ନାଟକରେ ଟମ୍‌ସ ବେକେଟଙ୍କ ମନରେ ଯେଉଁ ମାନସିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ତାହାର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଏହି ବୃଦ୍ଧାମାନଙ୍କ କୋରସ୍‌ରେ ରୂପ ନେଇଛି । ବାସ୍ତବିକ କୋରସ୍ କଥାବସ୍ତୁର ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା କୌଣସି ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏନି । କିନ୍ତୁ ଏଲିଅଟଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହା ଏପରି ଏକ ମାଧ୍ୟମ ଯାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଅର୍ଥ ବୁଝିବାରେ କୌଣସି ବାଧା ରହେ ନାହିଁ । ମର୍ଡ୍ଡର ଇନ ଦି କାଥେଡ୍ରାଲ ବ୍ୟତୀତ ଏଲିଅଟଙ୍କ ଅନ୍ୟ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ କାବ୍ୟନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି - 'ଫାମିଲି ରିୟୁନିୟନ୍, କକଟେଲ ପାର୍ଟି ଏବଂ ଏଲଡ଼ର ଷ୍ଟେଟମାନ' ଆଦି । ଏ ସମସ୍ତ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଗ୍ରୀକ ନାଟକର ପରିରୂପ କିଛି ଅଂଶରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହା କାଳ (Time)ର ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭୂତିକୁ ଏଥିରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରିଥାଏ । କେତେକ ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି, ଏଲିଅଟଙ୍କ ନାଟକର ଢାଞ୍ଚା ଶିଥିଳ, କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ କଥୋପକଥନର କାର୍ଯ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ।

ଏଲିଅଟଙ୍କ ଛଡ଼ା କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ଫ୍ରାଏ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଭଲ କାବ୍ୟନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେ କବି ନ ଥିଲେ, କିନ୍ତୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଟେକ୍‌ନିକ ବିଷୟରେ ଭଲ ଜ୍ଞାନ ତାଙ୍କର ଥିଲା । ତାଙ୍କର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକର ବାତାବରଣ, ଚରିତ୍ର, କଥୋପକଥନ ଗୋଟିଏ ରଙ୍ଗରେ ରଙ୍ଗାୟିତ । ତାଙ୍କ ରଚିତ 'କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ସିଜିନ୍‌ସ'ରେ ଚାରୋଟି ଋତୁର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ସେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ଶୈଳୀ କଥାବସ୍ତୁ ତଥା ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ସେହି ଋତୁର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଚରିତ୍ରର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଏଥିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ମୁଖରିତ ହୋଇଥାଏ । କ୍ରିଷ୍ଟୋଫରଙ୍କ ଭିତରେ ମୃତ୍ୟୁ ଏବଂ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅସଙ୍ଗତି ଏବଂ ତହିଁରୁ ଉତ୍ପନ୍ନ ବିଡ଼ମ୍ବନା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରିଛି । ଏହାର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି A Phoenix to Frequent । ଜୀବନ ଏବଂ ମୃତ୍ୟୁର ଗୂଢ଼ ରହସ୍ୟକୁ କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ଏପରି ପାଠକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣିଆଣିଛନ୍ତି, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଆମର ଧ୍ୟାନ ଜୀବନର ସେହି

ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବିଡ଼ମ୍ବନା ପାଖକୁ ଧସେଇ ହୋଇଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ନାଟକକୁ ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷ ଦେଶରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାଏ ।

ଷ୍ଟିଫେନ ସ୍ପେଣ୍ଡର, ଆଡ଼େନ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏ ଦୁଇଜଣ ପ୍ରଥମରୁ ବାମପନ୍ଥୀ ବିଚାରଧାରାର ସମର୍ଥକ । ଷ୍ଟିଫେନଙ୍କ 'ଦି ଟ୍ରାଏଲ ଅଫ୍ ଦି ଜଜ୍' ନାଟକ ଛଡ଼ା ଆଡ଼େନ୍ ଏବଂ ଈଶରାଉଡ୍‌ଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ଲେଖାଯାଇଛି - 'ଡଗ୍ ବିନିଥ୍ ଦି ସ୍କିନ୍' ଏବଂ 'ଏ ସେଣ୍ଟ ଅଫ ଏଫ୍ ସିକ୍ସ' । 'ଡାନ୍ସ ଅଫ ଡେଥ୍' କାବ୍ୟନାଟକରେ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସଭ୍ୟତାକୁ ରୋଗୀ ବନାଇବାର ଅପଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ସ୍ପେଣ୍ଡର ଏବଂ ଆଡ଼େନ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବା ବନ୍ଦ କରିଦେଲେ । ତେବେ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକର ପ୍ରମୁଖ ସ୍ତମ୍ଭ ଥିଲେ - ଏଲିଅଟ, କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର, ଏଟ୍‌ସ । ସତ କହିବାକୁ ଗଲେ ଏଲିଅଟ ହିଁ କାବ୍ୟନାଟକର ମୂଳଦୁଆକୁ ମଜବୁତ୍ କରିଥିଲେ । କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ନିଜ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ଜ୍ଞାନଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ କଳାତ୍ମକ ରୂପ ଦେଲେ । ଚାର୍ଲସ ଉଇଲିୟମ ଏବଂ ଏନ ରିଡ଼ଲର ମଧ୍ୟ କେତେକ କାବ୍ୟନାଟିକା ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କେତୋଟି କାବ୍ୟନାଟକ ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା - ଆମେରିକାର ମାକ୍‌ସଓଏଲ ଆଣ୍ଡରସନଙ୍କର Winterset, ଆର୍ଚିଓଲଡ୍ ମାକଲିଶଙ୍କର Panic, ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ The Fall of the City, Air Raid ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଜୁଲସ ସୁପର ଭିଏଲଙ୍କର The Sleeping Beauty, ସ୍ପେନ୍‌ର ଏଡ଼ୱାଡ଼ ମାରକୁଇନାରଙ୍କ The Hidden Spring ଇତ୍ୟାଦି । ନାଟ୍ୟଜଗତ ମଧ୍ୟକୁ ଏକପ୍ରକାର ନୂଆ ନାଟକ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ କାବ୍ୟନାଟକ ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଧକ୍‌କା ଲାଗିଲା । କାବ୍ୟନାଟକକୁ ଅସଙ୍ଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଗଲା । ପରେ ପରେ ଉଭଟ ନାଟକ ଜନ୍ମନେଲା, ଯାହା ସୁଖାନ୍ତ କିମ୍ବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ନୁହେଁ, ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକ ଭାବନାର ଏକ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ । (ଏହି ଆଲୋଚନା ପାଇଁ ଡଃ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମାଙ୍କର 'ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମାନଦଣ୍ଡ' ପୁସ୍ତକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯାଇଛି ।)

ତେଣୁ କାବ୍ୟନାଟକର ପରିସର ବ୍ୟାପକ । ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଇଛି । 'The Oxford Comparison to the Theatre' Edited by Phyllir ପୃଷ୍ଠା-୬୫୦ରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି - Poetic Drama, a term applied to plays written in verse or in a heightened, 'poetic' form of proses, Which in the 19th and 20th constitute contitutel on attempt to restore the medium of poetry to stage." ବିଶିଷ୍ଟ ସମାଲୋଚକ ଜୋନ୍ ତାଙ୍କର The Poetry and Drama ପୁସ୍ତକରେ କାବ୍ୟ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି - "The greatest exampie of drama are poetic drama, and highest school of drama and must ever be

schools of poetic Drama." ଏହି ସଂଜ୍ଞାକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ ବଙ୍ଗଳା ସମାଲୋଚକ ଆଦିତ୍ୟ ଓହଦେଦାର 'କାବ୍ୟନାଟ୍ୟ ଓ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ' ପୃ-୩ରେ କହନ୍ତି - "ମଣିଷର ମନ ଯେତେବେଳେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ କଥା, କାବ୍ୟ ଛନ୍ଦୋମୟୀ ହୁଏ । ସୁତରାଂ ଆବେଗର ଘାତପ୍ରତିଘାତ କାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟକୁ ଏକାତ୍ମ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରେ ଏବଂ ଏହି କାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟର ଏକାତ୍ମ୍ୟକୁ କାବ୍ୟନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଏ ।" ମୋଟ ଉପରେ କାବ୍ୟ ନାଟକର ମୂଳ ବସ୍ତୁଟି ହେଲା କବିତା ବା କାବ୍ୟ, ଯାହା ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ଲୋମକୂପରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କବିତ୍ୱକୁ ତେଣୁ ନାଟକଠାରୁ କେବେ ଅଲଗାଭାବେ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେନା ।

ପଚାଶଦଶକରେ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ କାବ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ନୀରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ, ଗିରିଶଙ୍କର, କୃଷ୍ଣଧର, ଦିଲୀପ ରାୟ, ମଙ୍ଗଳାଚରଣ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ, ଆଲୋକ ଦାଶଗୁପ୍ତ, ବାର୍ଣ୍ଣିକ ରାୟ ପ୍ରଭୃତି ବଙ୍ଗଳାରେ କାବ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆରେ ଚାଳିଶ ଦଶକରେ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଗୀତିନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ମାୟାଧର ମାନସିଂହ ଏହାକୁ ନୂଆ ରୂପ ଦେଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ କାବ୍ୟ ନାଟକର ପରମ୍ପରା ତାଙ୍କଠାରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । କାବ୍ୟନାଟକରେ ସେ ବୌଦ୍ଧିକତା ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକତାର ଛାପ ଦେଲେ । ମାନସିଂହଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା କଲାବେଳକୁ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କର ଚିତ୍ରାଙ୍ଗଦା, ସତୀ, ଗାନ୍ଧାରୀର ଆବେଦନ, ନରକବାସ ଆଦି କାବ୍ୟନାଟକ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଆସିଲାଣି । ତେବେ ମାନସିଂହ ବେଶି ପରିମାଣରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ନ ହୋଇ ଇଂରାଜୀ କାବ୍ୟନାଟକ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ମାନସିଂହଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ ହେଉଛି, 'ପୂଜାରିଣୀ' ଏବଂ 'ପୁଷ୍ପିତା' । ପରେ କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ସୌମ୍ୟା (୧୯୩୨), ପ୍ରିୟଦର୍ଶୀ (୧୯୩୩), ପଦ୍ମିନୀ (୧୯୩୩), ବୈକୁଣ୍ଠନାଥଙ୍କ 'ଉପେକ୍ଷିତା', ଗଡ଼ନାୟକଙ୍କ କାଳିଦାସ (୧୯୩୩), ପ୍ରାଣକୃଷ୍ଣ ସାମଲଙ୍କ 'କସ୍ତୁରିକା' (୧୯୪୬), ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ ପୂର୍ଣ୍ଣିମା (୧୯୩୨) ପୂର୍ବାପର, କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶଙ୍କ 'ଚାରଣିକା' (୧୯୫୭), ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମାଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ସଂଧ୍ୟା' (୧୯୫୭), କଲରେଇଫୁଲ (୧୯୬୦), ବୋଲେ ହୁଉଁଟି (୧୯୪୦), ଆଦି କାବ୍ୟନାଟକ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଛି ।

ନବନାଟ୍ୟ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ କାଳରେ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତା ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ସେଇ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ହେଲା ନବନାଟ୍ୟ ଓ ଗଣନାଟ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ବିକାଶ ଦିଗରେ ଏ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତାର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ

ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟଠାରୁ ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଆଲୋଡ଼ନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଏହି ଆଲୋଡ଼ନ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି ନାଟକକୁ । ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧରେ ପରୋକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଆମ ଦେଶ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ପୁରାତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ, ସଂଶୟ, ହତାଶା, ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ଅର୍ଥନୈତିକ ସଙ୍କଟ ଆଦି ନାନା ପ୍ରକାର ନୂତନ ପ୍ରଶ୍ନର କୁହେଳି ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଛି ନାଟ୍ୟଜଗତକୁ । ନାନାପ୍ରକାର ପାରମ୍ପରିକ ବିଶ୍ୱାସର ସୀମା ସରହଦ ଡେଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନୂତନତାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରିଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଥିଲା । କାରଣ ଏଥିପାଇଁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ଗଣନାଟ୍ୟ ଭିତରୁ କିଛି ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ଅଲଗା ହୋଇ ନିଜପାଇଁ ଏକପ୍ରକାର ନୂତନ ରାସ୍ତା ତିଆରି କଲେ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରୁ ଏଇ ନୂଆ ଚିନ୍ତାର ବିକାଶ ଘଟିଲା । ଗଣନାଟ୍ୟ ଉପରେ ଯେଉଁ ମାର୍କସବାଦୀ ମୋହର ମରାଯାଇଥିଲା, ନୂଆ ରାସ୍ତାର ପଥିକଗଣ ତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କଲେ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ, ନାଟ୍ୟକାର କୌଣସି ମତବାଦର ଦାସ ନୁହେଁ । ତାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟର ପୂରଣ ପାଇଁ ସେ ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ଦାର୍ଶନିକ ମତବାଦ । ଏଠି ଗଣଶିକ୍ଷା ବା ଗଣଜାଗରଣ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ସବୁଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ, ଶ୍ରମିକ, କୃଷକ, ଶିକ୍ଷକ, ମଧ୍ୟବିତ୍ତ, ଚୋର, ଡକାୟତ ପ୍ରଭୃତି ଏ ନାଟକ ଦେଖିପାରିବେ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମତବାଦର ବାହୁଚ୍ଛାୟା ତଳେ ଏ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା ନାହିଁ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଏମାନଙ୍କ ବିଚାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ବା ବକ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଗଣନାଟ୍ୟଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏଇ ନୂଆ ଚେତନାକୁ କୁହାଗଲା ନବନାଟ୍ୟ ।

ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ନୂତନ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ମଣିଷର ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ, ନୂତନ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ, ବଳିଷ୍ଠ ଚେତନାର ମହତ୍ ପ୍ରୟାସ ନବନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା । ମଞ୍ଚରେ, ସମାଜ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପୀର ସତ୍ୟ ଏବଂ ବାସ୍ତବତାର ଯେଉଁ ଅନ୍ୱେଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା, ତାକୁ କୁହାଗଲା ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଏ ସମୟକୁ ଗଣନାଟ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାଣି । ଅର୍ଥାତ୍ ଗଣନାଟ୍ୟର ଶିଡି ଚଢ଼ି ନବନାଟ୍ୟ ହିଁ ଉପରକୁ ଉଠିଛି । ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘରେ ରାଜନୀତି ପଶିଯିବାରୁ ଏହାର କଳାକାରଗଣ ଦୂରେଇ ଆସିଲେ । ତା'ପରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ କେହି ପସନ୍ଦ କଲେ ନାହିଁ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ଯାହା ଛାଡ଼ି ଯାଇଥିଲା, ସେସବୁକୁ ନବନାଟ୍ୟ ଆଦର କରିନେଲା, ଅବକ୍ଷୟୀ ଓ ମରଣୋନ୍ମୁଖୀ ସମାଜରେ, ମଣିଷ ଆଗରେ ନୂଆ ଉଦ୍ଦୀପନା, ନୂତନ ଆଶାର ଆଲୋକ ପ୍ରଜ୍ୱଳିତ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ନବନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷକୁ ଏମାନେ ପରିତ୍ୟାଗ କଲେ ନାହିଁ, ତେବେ ଏଥିରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରାଜନୈତିକ ଦଳର ମୋହର ରହିଲା ନାହିଁ । ଜୀବନର ବ୍ୟାପକତା, ଉଦାରତା, ଗଭୀରତାକୁ ନବନାଟ୍ୟକାରଗଣ

ଆଦରିନେଲେ । ଫଳରେ ନବନାଟ୍ୟ ହୋଇଗଲା ଅଧିକ ଉଦାର ଏବଂ ଗଣତନ୍ତ୍ର ସମ୍ମତ । ଏଠି କାହାରି ସ୍ୱାଧୀନତା ଅନ୍ତର୍ହିତ ହେଲା ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାରର ପରିକଳ୍ପନାକୁ ଏଠାରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରାଇବାରେ ଆଉ କୌଣସି ବାଧା ରହିଲା ନାହିଁ ।

ବିଶ୍ୱର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଲେଖାକୁ ନୂତନ ଢଙ୍ଗରେ ଏମାନେ ପରିବେଷଣ କଲେ । ପ୍ରାଚୀନ ଐତିହ୍ୟ ସହିତ ଏମାନେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ । ସମକାଳୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଏମାନେ ସମ୍ମାନ ଦେଲେ । ପ୍ରୟୋଗଧାରାରେ ନୂତନତ୍ୱ ପରିବେଷିତ ହେଲା । ନାଟକକୁ ଭଲ ପାଉଥିବା ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଏମାନେ ସଂଘବଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ । ବହୁ ନୂଆ ରଙ୍ଗର ନାଟକ ଉତ୍ସବ, ପ୍ରତିଯୋଗିତାମାନେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ପେସାଦାରୀ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକୁ ନିଜର ଆଭିମୁଖ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିବାକୁ ବାଧ ହେଲେ । ପ୍ରତିଯୋଗିତା, ଆଲୋଚନାଚକ୍ର, ଉତ୍ସବ, ପତ୍ରିକା ଆନ୍ଦୋଳନ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ନୂଆ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କଲା ନବନାଟ୍ୟ ।

ନବନାଟ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର କେତେକ ସାଧାରଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି - (୧) ଏଥିରେ ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ନାଟକର ନାୟକର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଲା ନାହିଁ, (୨) ସମଷ୍ଟି ବା ଗୋଷ୍ଠୀ ଏଠି ନାଟକର ଆଧାର ଭୂମି ହେଲା, (୩) ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା । ସବୁ ଚରିତ୍ରର ଆନ୍ତରିକ ସହଯୋଗ ମଧ୍ୟ ମିଳିଲା, (୪) ନବନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ହେଲେ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ମଣିଷ । ସେମାନେ କେବଳ କୃଷକ ବା ଶ୍ରମିକ ନୁହନ୍ତି । ରସସିକ୍ତ ଦର୍ଶକ ହେଲେ ଏହାର ଭୋକ୍ତା, (୫) ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଉପସ୍ଥାପନା କୌଶଳରେ ଏମାନେ ନୂତନତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ, (୬) ଅଭିନୟ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତରେ ଅଭିନବତ୍ୱ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରୟୋଗରୀତି ହୋଇଗଲା ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ, (୭) ନାଟ୍ୟମାୟା ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଏମାନେ ଆଲୋକ ସଂପାତ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । ଧଳା ପରଦା ଉପରେ ଏମାନେ ନାନା ରଙ୍ଗର ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣବିଭା ସୃଷ୍ଟି କଲେ । (୮) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦର୍ଶନଦ୍ୱାରା ଏମାନେ ପ୍ରଭାବିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଦେଶର ଐତିହ୍ୟକୁ ପୂରାପୂରି ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେଲେ ନାହିଁ । ଦେଶର ରୀତି ଓ ଭାବକୁ ଏମାନେ ନୂତନ ଢଙ୍ଗରେ ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ, (୯) ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ସହିତ ଜୀବନର ଅନ୍ୟ ଦିଗ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା, (୧୦) ନବନାଟ୍ୟରେ ସ୍ମାରକ ବା Promptor ଦରକାର ହେଲା ନାହିଁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଅଭିନୟ ପ୍ରତି କଳାକାର ସଜାଗ ହେଲେ, (୧୧) ମୃତ ମଣିଷର ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ ଏବଂ ବଳିଷ୍ଠ ଜୀବନ ଗଠନର ପ୍ରୟାସ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା । ଜୀବନର ଜଟିଳ ଦିଗ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା, (୧୨) ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ତଥା ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ପାଇଁ ନାନା ପ୍ରକାର ନୂତନ ମେସିନ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା, (୧୩) ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଏମାନେ ନାଟକର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଂଶ ଭାବେ ଦର୍ଶକକୁ ଗ୍ରହଣ କଲେ ।

ଏମାନଙ୍କ ଅଭିନୟର ନୂତନତ୍ୱ ଦର୍ଶକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲା । ପେସାଦାରୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭାଙ୍ଗିଯାଇ ତା' ସ୍ଥାନରେ ଦେଖାଦେଲା ସୌଖୀନ ଥିଏଟର ବା ଗ୍ରୁପ ଥିଏଟର । ଏମାନେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରି ରଖିଲେ । ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକର ସଂଜ୍ଞା ଏମାନେ ବଦଳାଇଦେଲେ । ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତର ଦେଇ ନାଟକ ଗତିକଲା ।

ନାଟକର ଅଭିନୟ ହୋଇଯାଇଛି ବୌଦ୍ଧିକ । ତେଣୁ ଏହା ସାଙ୍କେତିକ, ରୂପକଧର୍ମୀ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ହେବାକୁ ବାଧ ହୋଇଛି । ନାଟକର ଶୈଳୀ ହୋଇଛି ସୂଚନାଧର୍ମୀ । ବ୍ରେଶ୍‌ଟଙ୍କୁ ଅନୁସରଣକରି ବିଶ୍ୱ ନାଟକରେ ମୂକ ଅଭିନୟ, ପୋଷ୍ଟର, ପ୍ଲାକାର୍ଡ଼ର ବ୍ୟବହାର, ଗାନର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ନାଟକ ହୋଇଛି ଏକ କାବ୍ୟ । ଏପିକ୍ ନାଟକ ରୀତି ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି । ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦର ପରୀକ୍ଷା ହୋଇଛି । ଫଳତଃ ଏଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ଟୋଟାଲ ଥିଏଟର, ଏପିକ୍ ଥିଏଟର, କାଫେ ଥିଏଟ୍‌ର, ଲନ୍ ଥିଏଟର, ଷ୍ଟ୍ରୀଟ ଥିଏଟର । ସଂପ୍ରତି ନାଟକରେ ଲୋକନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଫର୍ମକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚାଲିଛି । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକ କ୍ରମଶଃ ଆଦୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକର ସବୁଠାରୁ ବେଶି କ୍ଷତି କରିଛି ଯାତ୍ରା ନାଟକ । ଆଧୁନିକ ଯାତ୍ରା ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଥିଏଟର ଜଗତରୁ ଶବ୍ଦ, ଆଲୋକର ଯାଦୁକରୀ ଶକ୍ତି ହରଣ କରି ପ୍ରୟୋଗ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହରର ଦର୍ଶକ ଏଥିରେ ବିମୋହିତ । ତେଣୁ ଏଇଭଳି ଯଦି ଯାତ୍ରା ଆଗେଇଚାଲେ, ତାହେଲେ ନାଟକକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଥିବା ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ହେବ ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଫର୍ମ ଏବଂ କଣ୍ଟେଣ୍ଟ ପାଇଁ ବହୁ ପରିମାଣରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ପାଖରେ ଋଣୀ । ୧୯୫୦ରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଏକପ୍ରକାର ନୂଆ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ତେବେ ୧୯୬୦ ପରେ ପରେ ଏହା ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ୍ ହେଉଛି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ । ସେମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ, ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଏହି ନିରାଶାର ଚିତ୍ର ଦେଖାଯାଉଛି । ଅନେକ କହନ୍ତି, ଆମର ନୈରାଶ୍ୟ ଅର୍ଥନୈତିକ ସଙ୍କଟ ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି । ତେବେ ଏହା ଏପରି ସଙ୍କଟଜନକ ନୁହେଁ, ଯାହା ଆମ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ଆମ ମାନସିକ ନୈରାଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେତେଟା ସଙ୍କଟଜନକ ନୁହେଁ । ଶତକଡ଼ା ଏକଭାଗ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ରକୁ ଦେଖି ସମଗ୍ର ଦେଶର ସ୍ଥିତିକୁ କଳନା କରିନେବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ତଥାପି ଆମ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ହତାଶାବୋଧର ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି ତାହା କେବଳ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ।

ଆମର ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତାବାଦ, ଏକାକୀତ୍ୱବାଦ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ, ଉଦ୍ଭଟବାଦ, ବାସ୍ତବବାଦ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ । ଇବ୍‌ସନ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼୍‌'ଶ, ଗଲ୍‌ସଓର୍ଦ୍ଦିଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭକରି ପିରାଣ୍ଡଲୋ, ସାର୍ତ୍ତ୍ର,

କାମ୍ୟୁ, ଆଇନେସ୍କୋ, ବେକେଟ, ଟେନେସୀ ଉଇଲିୟମ୍, ପିଣ୍ଟର, ଆର୍ନଲ୍ଡ଼ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅନେକ ପଶ୍ଚିମୀ ପ୍ରତିଭା ଆମ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛନ୍ତି । ଆମ ନାଟକର ଭାଷା, ଶୈଳୀ, ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଉଦ୍ଭଟ ହୋଇଉଠିଛି କେବଳ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁରୋଧରେ । ୧୯୩୬ରେ ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ 'କାକ ଓ କୁକ୍କୁଟ' ନାଟକଠାରୁ ନୂଆଚେତନାର ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ୧୯୩୯ ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ରାବଣ', ୧୯୪୧ରେ ରଘୁନାଥା ଦାସଙ୍କ 'ଜଉଘର', ୧୯୪୭ରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ରଚିତ 'ଅଗଷ୍ଟ ନ' ଏବଂ ୧୯୫୦ରେ 'ଆଗାମୀ', ୧୯୫୧ରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ନାଟକ ରୀତିମତ' ଆଦିରେ ଏହି ନୂଆ ଚେତନା ବିକଶିତ ହୁଏ ।

୧୯୫୫-୫୬ରେ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ', ୧୯୬୦ରେ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ 'ଅଶାନ୍ତ', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଅଶାନ୍ତଗ୍ରହ' (୧୯୬୪), ବ୍ୟୋମକେଶ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଏକ-ଦୁଇ-ତିନି' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ନୂଆ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ୧୯୬୦ରୁ ୧୯୭୦ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ 'ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା', ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ବନହଂସୀ' ଏବଂ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଶବବାହକମାନେ' ଆଦି ନାଟକ ଏହି ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଏକ ସଫଳ ପଦକ୍ଷେପ । ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଗଢ଼ିଉଠେ ଦୁଇଟି ପ୍ରଗତିଶୀଳ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସୃଜନୀ ଏବଂ ସଂକେତ । ଏହି ସଂସ୍ଥାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୋଜିତ ଦୁଇଟି ଅନୁସରିତ ନାଟକ 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ଏବଂ 'ପ୍ରତାପଗଡ଼ରେ ଦି' ଦିନ' ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଏକ ମୋଡ଼ ଆଣେ । ବ୍ୟବସାୟିକ ନାଟକର ମୂଳୋତ୍ପାଟନ ହୁଏ । ମୁଣ୍ଡଟେକନ୍ତି ଅନେକ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ।

୧୯୬୦ ପରଠାରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଦଶକର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଆମ ନାଟକର ପାଣିପାଗ ବଦଳିଯାଏ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେଉଁ ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଗଭୀର ଚର୍ଚ୍ଚା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ, ତାର ପୁରୋଭାଗରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କୁ । ତାଙ୍କ ପଛକୁ ବାହାରନ୍ତି ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ହରିହର ମିଶ୍ର, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା । ଏମାନଙ୍କ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସଂଳାପ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁସାରୀ ହୁଏ । ମଣିଷର ଛଳନା ବା ହିପୋକ୍ରାସୀ, ଅସହାୟତା, ମାନସିକ ସଙ୍କଟର ଚିତ୍ରକୁ ଏହି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏହି ସମୟରେ ମଣିଷର ମନ ହିଁ କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ହୋଇପଡ଼େ । ୧୯୭୦ ରୁ ୧୯୮୦ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ନବନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସଫଳ ପ୍ରଲେପ ଆମେ ଦେଖୁ । ନାଟକରେ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ଦିଗ ବଦଳିଯାଏ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ବନହଂସୀ', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ', ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କର 'ମୃଗୟା', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଶବବାହକମାନେ', ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର 'ନଚିକେତା ଉବାଚ', ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ଜଣେ

ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜନ୍ମମୃତ୍ୟୁ ସମ୍ପର୍କରେ', ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ରଙ୍କର 'ଅଥବା ଅନ୍ଧାର', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର 'ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗଯନ୍ତ୍ରଣା', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କର 'ବିଷଣ୍ଣ ପୃଥିବୀ', ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ସମ୍ବିତ', ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'କଳାଜହ୍ନ' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ନୂଆ ଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ପ୍ରାୟ ଏହି ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତର ଉଦ୍ଭଟ ଅନୁଚିନ୍ତନକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ହୋଇଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ନାଟକର ସଂଳାପ ହୋଇଯାଇଛି ଏହି ସମୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ । ଏହିସବୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ ହୋଇଛି । ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର କେତୋଟି ସଫଳ ନାଟକ ଆମର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାକୁ ପ୍ରସାରିତ କରିଛି । ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା'ରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଗୋଷ୍ଠୀର ସଂଘର୍ଷ, ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ'ରେ ସାଂପ୍ରତିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଚାଣକ୍ୟଙ୍କ ସ୍ଥିତି, ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ବନହଂସୀ'ରେ ସମୟହୀନତାର ସ୍ୱର, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ବିଷର୍ଣ୍ଣ ପୃଥିବୀ'ରେ ମଣିଷର ବିକଳ ସ୍ଥିତି, ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା'ରେ ଫେରିବାଲାର ପସରାକୁ ରହସ୍ୟଘନ ଇଲାକାର ସୃଷ୍ଟି, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କର 'ସବା ଶେଷଲୋକ'ରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ 'ମୃଗୟା'ରେ ଜୀବନର ଶୂନ୍ୟତାବୋଧ ଆଦି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହିସବୁ ନାଟକର ସଂଳାପ ଏକପ୍ରକାର ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ ଏବଂ କାବ୍ୟିକ ହୋଇଯାଇଛି । ଏକକ ସେଟ୍ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ରଚନା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରାୟତଃ ଉଭେଇ ଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ସମୟରେ ସାଂପ୍ରତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ହ୍ରାସତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

୧୯୮୦ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟକେ ପୁଣି ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଇଛି । ନାଟକ ହୋଇଯାଇଛି କାବ୍ୟ । ଏପିକ୍ ନାଟକର ସ୍ୱର ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଶୁଣାଯାଇଛି । ପୂର୍ବ ପରମ୍ପରା ପାଖକୁ ନାଟକ କିଛି ପରିମାଣରେ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଲୋକନାଟକର ଫର୍ମକୁ ନେଇ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ନାଟକ ଲେଖା । ମିଥ୍, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଲୋକକାହାଣୀ, ଇତିହାସକୁ ଆଧାର କରି ରଚିତ ହୋଇଛି ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ନାଟକ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର 'କଳାପାହାଡ଼', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ', ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଅଦୃଶ୍ୟନଟ', ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କର 'ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ' ଇତ୍ୟାଦି । ଏହି ପରମ୍ପରାର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁସରଣ କରିଛି ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଏଥୁ ଅନ୍ତେ', ରତି ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଅବତାର', ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କର 'କାହାଣୀ ସବାଶେଷ ଲୋକର', 'ଆଶ୍ରା ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ୱର', ବିଜୟ ଶତପଥୀଙ୍କର

ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ, କର୍ଣ୍ଣ ' ନାରାୟଣ ପତିଙ୍କର 'ମୁକ୍ତିପଥ', ନବୀନ ପରିଡ଼ାଙ୍କ 'ନାଟୁଆ', ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର, ମିହିର ମେହେରଙ୍କ 'ଶକୁନ୍ତଳା ଏବଂ ଜିତେନ୍ଦ୍ରିୟ, ପୂର୍ଣ୍ଣ ମଲ୍ଲିକଙ୍କ 'ଅଜାତଶତ୍ରୁ', 'ଯସ୍‌ମା', ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର', ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଇଚ୍ଛା ବନାମ ପଦ୍ମନାଭ', ରମେଶ ଦାସଙ୍କର ବରଂ ନିବାସ ଭଲ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ଲୋକନାଟକର ଆଙ୍ଗିକକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ତେବେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୋକନାଟକର ଆଙ୍ଗିକକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଛି ନାରାୟଣ ପତିଙ୍କର 'ମୁକ୍ତିପଥ' ଏବଂ ସତ୍ୟବ୍ରତ ରାଉତଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ନାଟକ 'ଝିମିଟିଖେଳ' ।

ଓଡ଼ିଆରେ ନବନାଟକର ସ୍ୱର ଆଦୌ ମଳିନ ପଡ଼ି ନାହିଁ କିମ୍ବା ପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଦିଗ୍‌ବଳୟକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି ଅନେକ ତରୁଣ ନାଟ୍ୟକାର । ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନ ସେମାନଙ୍କଠାରୁ ଅନେକ କିଛି ଆଶାକରେ ।

କାଫେଥିଏଟର

'କାଫେଥିଏଟର' ହେଉଛି ଥିଏଟର ଜଗତର ଏକ ବିପ୍ଳବ । ଏହାର କ୍ରୀଡ଼ାକ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି ବଡ଼ ବଡ଼ ହୋଟେଲ । ସୀମିତ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଏହା ଆପ୍ୟାୟିତ କରିଥାଏ । ଏହାର ଦର୍ଶକ ହେଉଛନ୍ତି ଓକିଲ, ବ୍ୟବସାୟୀ, ଡାକ୍ତର, ଶିଳ୍ପୀ, ଜଜ୍, ଅଧ୍ୟାପକ ଏବଂ ଛାତ୍ର । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ The Sunday Observer କହେ (dt. ୫.1.୫9) - "All the pillars of the society are here - businessmen and judges, lawyers and industrialists, doctors and architects. Some come to show their class, others to show their money, yet others to exhibit their position on the ladder of success. Champagne and Chandliers combine to clinch the conviction that they have arrived." କାଫେ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମଦାତା ହେଉଛନ୍ତି 'ଡେରେକ୍ ଉଡଓ୍ୱାଡ' । ଉଡ୍‌ଓ୍ୱାଡଙ୍କ ମତରେ ଆଜିର ଦର୍ଶକ ଥିଏଟର ପ୍ରତି ବିମୁଖ । ପ୍ରଥମ କାରଣ ହେଲା, ଠିକ୍ ଭାବେ ଦର୍ଶକ ତାକୁ ଧରି ପାରୁ ନାହାନ୍ତି ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ କାରଣ ହେଉଛି, ଅନେକ ସମୟରେ ଏହା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧ ହେଉଛି । ଏହି ଥିଏଟରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି - The aim of Cafe theatre is to present theatre in a relaxed, intimate atmosphere so that people can enjoy it while chatting over a meal with their friends. ବନ୍ଧୁ ଗହଣରେ ହୋଟେଲରେ ଖାଇବସିଲା ବେଳେ ଏହି ଥିଏଟରକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

ବଡ଼ ବଡ଼ ଫାଇଭଷ୍ଟାର ହୋଟେଲମାନଙ୍କରେ ଏହା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ହୋଟେଲରେ ଡାଇନିଙ୍ଗ ଟେବୁଲ ସଜା ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଟେବୁଲକୁ ଆଗରୁ ବୁକିଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ୱେଟରମାନେ ବୁଲୁଥାନ୍ତି । କାଫେ ଥିଏଟର ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ ନାହିଁ । ଯେକୌଣସି କଫିସପ୍‌ରେ ଅଭିନୀତ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧା ନାହିଁ । ଏଥିରେ ବଡ଼ ବଡ଼ ସେଟ୍ ଲାଗିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହୋଟେଲରୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ହୋଟେଲକୁ ଏହା ଘୁରି ବୁଲୁଥିବାରୁ ଏହାର ସେଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ମୁଭେବ୍‌ଲ ଏବଂ ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚର ହୋଇଥାଏ । ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ଜର୍ମାନୀ, ଆମେରିକା, ଇଂଲଣ୍ଡ ଆଦି ଦେଶମାନଙ୍କରେ ଏହାର ଆଦର ଯଥେଷ୍ଟ ବଢ଼ିଯାଇଛି । ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ ବସିଥାନ୍ତି ଏବଂ ରୋଲ୍ ପଡ଼ିଲାବେଳେ ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଯାଇଥାନ୍ତି । ଦର୍ଶକ ଏବଂ କଳାକାର ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ସମୟରେ ପ୍ରଶ୍ନ ବିନିମୟ ଘଟିଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟ ତଦନୁଯାୟୀ ନାଟକକୁ ସଂଶୋଧନ କରିଥାଆନ୍ତି ।

କାଫେଥିଏଟରର ଦର୍ଶକ ହେଉଛନ୍ତି ସୌଖୀନ ଦର୍ଶକ । ସେମାନଙ୍କର ଆନନ୍ଦ ଦରକାର । ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ସେମାନେ କିଛିଟା ଆମୋଦ ଚାହାନ୍ତି । ଏହାର ଦର୍ଶକ ନିୟମିତ ଥିଏଟରପ୍ରେମୀ ନୁହନ୍ତି । ତେଣୁ କାଫେଥିଏଟରର ବିଷୟ ଲଘୁରସାତ୍ମକ ଏବଂ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ଦୀର୍ଘହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ମିଲ୍ ଖାଇବା ପାଇଁ ଯେତିକି ସମୟ ଦରକାର, ସେତିକି ହେଉଛି ନାଟକର ସମୟସୀମା । ଏଥିରୁ ସାମାନ୍ୟ ଅଧିକା ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଟେବୁଲ ଉପରେ କାର୍ଡ଼ ରହିଥାଏ । ସେଥିରେ ସେଦିନର ମେନୁ ଥାଏ । ଏଥିରେ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାଫେ ଥିଏଟର ପାଇଁ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର । ଏଣୁ ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟକକୁ ଏଡ଼ିଟ୍ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କେତୋଟି ସଫଳ କାଫେଥିଏଟର ହେଉଛି - The Odd Couple, Educating Rita, Pygmalion ଇତ୍ୟାଦି ।

ଉଡ଼ୱାଡ଼ଙ୍କ ମତରେ ଆକ୍‌ଟିଙ୍ଗର ଅର୍ଥ ହେଉଛି - "a method of communication in the business world" ଏ ନାଟକରେ ୱାର୍କସପ ଜଡ଼ିତ । ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭାବବିନିମୟ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି । ଏହି ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ Supper Theatre କୁହାଯାଏ । ଓବେରାଇ, ତାଜ୍ ଗ୍ରୁପ୍ ହୋଟେଲ ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦେଇଥାନ୍ତି । ଆରବ, ବାହାରିନ, ଓମାନ, କାତାର, ସିଙ୍ଗାପୁର, ଇଣ୍ଡୋନେସିଆ, ମାଲେସିଆ ଆଦି ରାଷ୍ଟ୍ରରେ କାଫେ ଥିଏଟର ନିଜର ପକ୍ଷବିସ୍ତାର କରିବାରେ ଲାଗିଛି ।

ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ 'ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର' ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ । ଏହାର ମୂଳ ଖୋଜିବସିଲେ, ଆମ ପରମ୍ପରା ଭିତରେ ଏହାର ବୀଜ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଜଣାପଡ଼େ । କେବଳ ଶାରୀରିକ ଅକ୍ଷମମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମନୋରଞ୍ଜନ ଯୋଗାଇଥାଏ । 'ବଡ଼ି ଲାଙ୍ଗୁଏଜ' ହେଉଛି ଏ ନାଟକର ଭାଷା । ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ଆମେରିକା, ୟୁରୋପରେ ଏହି ଥିଏଟର ବେଶ୍ ନାଁ କରିଛି । ଭାରତରେ ଜାତୀୟ ନାଟ୍ୟ ବିଦ୍ୟାଳୟର ଆଫସର ହୁସେନ ଏହାକୁ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ଦେଲେ । ଏହି ଥିଏଟର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପାଇଁ ହୁସେନଙ୍କୁ ତିନିମାସ ମୂକ ବଧିର ପିଲାମାନଙ୍କ ସହିତ ରହି ସେମାନଙ୍କ ହାବଭାବ ଶିଖିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା, ତାପରେ ସେ ଥିଏଟର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲେ । Pioneer of Silent Theatre ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଆଲୋଚିକା ମହୁଆ ଦାସଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଲା - "He realised that their society was completely different, but they were brave and determined to overcome their handicap and become self-sufficient and self-supporting and thereby devoting all their talents towards a finer art instead of cursing their fate. Therefore, never did Afsar fail to reach out to these people and work with them." ଛ' ମାସ ପରିଶ୍ରମ ପରେ ହୁସେନ 'ଫିତରତି ଚୋର' ନାଟକ ଅଭିନୟ କରାଇବାରେ ସଫଳ ହୋଇଥିଲେ ।

ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ପାଇଁ ନାଟକ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ସାଧାରଣ ନାଟକର ପାଣ୍ଡୁଲିପିଠାରୁ ଏ ନାଟକର ପାଣ୍ଡୁଲିପି ଅନେକଟା ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରରେ ମିଉଜିକ ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ନେଇଥାଏ । ଆମେରିକା, ୟୁରୋପ ଦେଶରେ ଏ ଥିଏଟର ସଫଳ ହେବାର କାରଣ, ସେସବୁ ଦେଶରେ ଅନ୍ଧ ମୂକ ବଧିର ପିଲାଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ୍ ରହିଛି । ବ୍ରେଲି ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ଆସିଯିବା ପରେ ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ରାଜ୍ୟରେ କିଛିଟା ଅଗ୍ରଗତି ଦେଖା ଦେଇଛି । ଭାରତବର୍ଷରେ ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଏହି ଥିଏଟରର ଅଭିନେତା ଅନ୍ଧ ମୂକ ବଧିର ହେଉଥିବାରୁ, ସେମାନଙ୍କୁ ଚାହିଁ ନାଟକ ରଚିତ ହେବା ଉଚିତ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜେ ହୁସେନ କହନ୍ତି - "There should be a movement to popularise this theatre form and the Govt. can play a positive role in this, as it is silence that it must eloquent in theatre." ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ଏବଂ ଅନୁଷ୍ଠାନମାନେ ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ପ୍ରୋତ୍ସାହନ ଯୋଗାଇ ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ବଞ୍ଚି ରହିବ ଜନତାଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦ ତଥା ସହୃଦୟତା ଉପରେ, ଏଥିପାଇଁ ଅଧିକ ଯତ୍ନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ନେଇପାରିଲେ, ହୁଏତ ଥିଏଟର ଏକ ନୂତନ ଅଧ୍ୟାୟ ଆରମ୍ଭ କରିପାରିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ

'ବେତାର ନାଟକ' ହେଉଛି ଶ୍ରବ୍ୟ ବିଧାର ଅନ୍ତର୍ଗତ । 'ବେତାର' ହେଉଛି ଏକ ଲୋକପ୍ରିୟ ଗଣମାଧ୍ୟମ । ବେତାରରୁ ପ୍ରସାରିତ ସଙ୍ଗୀତ, ନାଟକ ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ଅନାୟାସରେ ପହଞ୍ଚି ପାରୁଛି । ଏଥିରେ ଆମେ କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ବେତାର ନାଟକ ଶବ୍ଦ, ଧ୍ୱନି, ସଙ୍ଗୀତର ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ । ଶ୍ରୋତାର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ଏହା ଭାବରସରେ ଉଦ୍‌ବେଳିତ କରିଥାଏ । ବେତାରନାଟକ ସତତ ନାଟକର ଘଟଣାକୁ ଗତିଶୀଳ, ଶବ୍ଦପ୍ରବାହକୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ, ସତେଜଧ୍ୱନିବହୁଳ, ଆବେଗସ୍ପନ୍ଦିତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚ ନାଟକର ସ୍ୱାଧୀନତା ରହିଛି । ହେଲେ ବେତାର ନାଟକର ପରିସର ସବୁଠି ସଙ୍କୁଚିତ । ଭଲ ନ ଲାଗିଲେ ଶ୍ରୋତା ରେଡ଼ିଓ ବନ୍ଦ କରିଦେଇପାରେ । ଏଣୁ ବେତାର ନାଟକ ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂହତି, କ୍ଷିପ୍ରଗତିସଂଚାରୀ, ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ବେତାର ନାଟକର ଶ୍ରୋତା ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ । ଏକାସାଙ୍ଗରେ ସମସ୍ତେ ଜାତି ଧର୍ମ ବର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଏବେ ବେତାର ନାଟକର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ଭାବେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ଦେଖାଦେଇଛି । ତଥାପି ବେତାର ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୋଇ ନାହିଁ । ଏବେ ବି ଗାଁଗହଳିର ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଅଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ମନୋରଞ୍ଜନର ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ବେତାର ନାଟକ । ଏଠାକୁ ଦୂରଦର୍ଶନ ଯାଇ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଭୌଗୋଳିକ ପରିସ୍ଥିତି ଯେତେ କ୍ଲାନ୍ତିକର ହେଉ ପଛେ, ବେତାର ନାଟକ ସବୁଜାଗାରେ ଅକ୍ଳେଶରେ ପହଞ୍ଚିପାରେ, ଯାହା ଦୂରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ବହୁ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ।

ବେତାର ନାଟକ ଅଧଘଣ୍ଟା ଏବଂ ଏକଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ରହେ । ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିଥାଏ । ପ୍ରଥମେ ବେତାର ଉପଯୋଗୀ ନାଟକଟିଏ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ ବା ନାଟକଟିକୁ ବେତାର ଅନୁଯାୟୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ଦିନେ ବା ଦୁଇଦିନ ଧରି ନାଟକଟିକୁ ରିହର୍ସଲ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଆକାଶବାଣୀର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଳାକାର ଗୋଷ୍ଠୀ ଥାଆନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଡକାଯାଇଥାଏ । ରିହର୍ସାଲ ପରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିନ ନାଟକ, ଆକାଶବାଣୀ ଷ୍ଟୁଡ଼ିଓରେ ରେକର୍ଡ଼ିଙ୍ଗ କରାଯାଏ । ଷ୍ଟୁଡ଼ିଓରେ କଳାକାରମାନେ ନାଟକଟିର ବିଭିନ୍ନ ରୋଲ୍‌କୁ ପଢ଼ି ଶୁଣାଇଥାନ୍ତି । ଏଠି କେବଳ

କଣ୍ଠସ୍ୱର ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ସୀମିତ ରହିଥାଏ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅବସର ନ ଥାଏ ।

ରେକର୍ଡ଼ିଙ୍ଗ ସରିଲା ପରେ ନାଟକରେ ମିଉଜିକ୍ ଦିଆଯାଏ । ନାଟକର କାହାଣୀଟି ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶର ଆରମ୍ଭରେ ଏବଂ ଶେଷରେ ମିଉଜିକ ରହିଥାଏ । ଆବଶ୍ୟକସ୍ଥଳେ ସ୍ପେଶାଲ ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ବେତାର ନାଟକ ପାଇଁ ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ହେଉଛି ଅତୀବ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୋତାମନରେ ସକାଳ, ସନ୍ଧ୍ୟା, ପାହାନ୍ତି, ନଈବଢ଼ି, ବାତ୍ୟା ଆଦିର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଆମେ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖିଥାଉ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ସାଉଣ୍ଡ ବା ଧ୍ୱନିକୁ ଆମେ ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ଘଣ୍ଟାଧ୍ୱନି, କୁକୁଡ଼ାର ଶବ୍ଦ, କୁକୁର ଭୁକିବା, ଗାଈର ହମ୍ବାରଡ଼ି, ଘୋଡ଼ା ଟାପୁର ଶବ୍ଦ, ଖଣ୍ଡାର ଶବ୍ଦ, ତଳଉପରକୁ ଯିବା ଶବ୍ଦ, କବାଟରେ ଆଘାତ ଶବ୍ଦ, ପବନ ବହିବା, ଗଛ ଭାଙ୍ଗିବା ଶବ୍ଦ, ମାଟି ଖସିବା ଶବ୍ଦ, ଚା' ପିଇବା ଶବ୍ଦ, ପାଣିରେ ବୁଡ଼ିମରିବା ଶବ୍ଦ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଶବ୍ଦ ବେତାର ନାଟକକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ବେତାରନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୁତିନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ମଞ୍ଚ, ପୋଷାକ, ମେକଅପ୍ ଏସବୁ କିଛି ଦରକାର ହୋଇ ନ ଥାଏ । ରେକର୍ଡ଼ିଙ୍ଗ ବେଳେ କଣ୍ଠସ୍ୱର ମାଧ୍ୟମରେ ଯାହା କିଛି କରାଯାଇଥାଏ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଆଦୌ ଏଠାରେ ନ ଥାଏ । ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦକୁ ମଧ୍ୟ ବେତାର ଯନ୍ତ୍ର ଟାଣିନିଏ । ଏଣୁ ଏଥିପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରରେ ଅନେକ ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇ ରଖା ଯାଇଥାଏ । ଦରକାର ପଡ଼ିଲେ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ମଧ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଖାପ ଖୁଆଇଲା ଭଳି ଏଫେକ୍ଟ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଏ । ବେତାର ନାଟକର ସଫଳତାର ଚାବିକାଠି ଏହି ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରମାନଙ୍କରୁ ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତିବର୍ଷ ବେତାର ନାଟକ ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହି ବେତାର ନାଟକର ରୂପ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ କିସମର ହୋଇଥାଏ ଯଥା - ନାଟକ, ଏକ ପାତ୍ରୀନାଟକ, ଧାରାବାହିକ ନାଟକ, ରୂପାନ୍ତରିତ ନାଟକ, ଅନୁବାଦ ନାଟକ, ରୂପକ, ଗୀତିନାଟକ ଇତ୍ୟାଦି । ବେତାର ପାଇଁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚନା ଅତ୍ୟନ୍ତ କଷ୍ଟକର । ଖୁବ୍ କମ୍ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ସହିତ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର ଅନେକ ବଡ଼ ବଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଆଣିଦେଇଛି । ଏମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନ ଏଇ ବେତାରକେନ୍ଦ୍ର ଭିତରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଅନେକ ନିଜର ନାଟକକୁ ପ୍ରଥମେ ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ପରୀକ୍ଷା କରାଇ, ପରେ ମଞ୍ଚକୁ ନିଅନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ବେତାରକେନ୍ଦ୍ର ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ୧୯୪୮ ମସିହା ଜାନୁଆରୀ ୨୮ ତାରିଖରେ । କିନ୍ତୁ ଏହା ପୂର୍ବରୁ କଲିକତା ଆକାଶବାଣୀ କେନ୍ଦ୍ରରୁ ଓଡ଼ିଆନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେଉଛି । ସେତେବେଳେ ଏଥିପାଇଁ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷ, ଲାଲା ନଗେନ୍ଦ୍ରକୁମାର ରାୟ, ନବକୁମାର ଦାସ, ଆକୁଳି ମିଶ୍ର, ରଘୁନାଥ ଦାସ, କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା । ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'ନଷ୍ଟନୀଡ଼' ହେଉଛି କଟକ ଆକାଶବାଣୀ କେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରଥମ ବେତାର ନାଟକ । ବେତାରକେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବେତାର ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ (ଭାତ, ଚକ୍ରୀ, ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ, ଅଭିଯାନ, ରକ୍ତମନ୍ଦାର), ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ (କୁନାଳ, ଗୁଲନାର, ବାଣହରଣ, କୃଷ୍ଣା, ଦଶଭୁଜା, ସଂସ୍କାର, ସନ୍ଧାନ, ସର୍ବହରା, ଘରଣୀ, ବରକନ୍ୟା), ସୁରେନ ମହାନ୍ତି (ପ୍ରତୀକ୍ଷା, ମାଆର ଡ଼ାକ, ଚନ୍ଦ୍ରିକା, ଝରକା, ବୁଦ୍ଧ, ବେଗମକୋଠି, କୁରୁକ୍ଷେତ୍ର, ମନ୍ଦୋଦରୀ), ଉଦୟନାଥ ମିଶ୍ର (ବାହାଘର, କୋଇଲା, କମ୍ପାନୀ, ନରକେ ବିପ୍ଳବ, ମଧୁରେଣ), ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ (ଭୁଲ କାହାର, ବସୁନ୍ଧରା, ସୀମା ସଂଗ୍ରାମ, ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ, ସହଧର୍ମିଣୀ, ଜାଲ, ଛାୟା, ତାମ୍ବୁଲସେବା, ଅଥଃ ନାସିକା ସମ୍ବାଦ, ଭୁଲାମନ, ଭରସା, ଫେରିଆ, ପୂରାପୂରି ପାରିବାରିକ, ବିଭ୍ରାଟ, ଡାକ୍ତରବାବୁ, ଶ୍ରୀହରିଙ୍କ ସଂସାର) ନୃସିଂହ ମହାପାତ୍ର (ମହୁରି, ଫେରିବାଲା, ହଜିଲା ଢେଉ, ସୂର୍ଯ୍ୟୋପରାଗ, ସାବେରୀ, ପାଣିଗାର, ଅଜଗର, ଦ୍ରୌପଦୀ, ସୁଭଦ୍ରା, ଚନ୍ଦ୍ରିକା), ସାମୁଏଲ ନାୟକ (ଚନ୍ଦ୍ରାହତ, ଯବନିକା, ଅପରାଜିତା, ଜୟଯାତ୍ରା, ଅନାରକଲୀ, ଅହଲ୍ୟା, ନବତାରକା, ଗୋବର ଗଣେଶ) ।

ଏଇ ସମୟର ଅନ୍ୟ ବେତାର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ହେଉଛନ୍ତି କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ (ସୌମ୍ୟା, ପଦ୍ମିନୀ, ପ୍ରିୟଦର୍ଶୀ, ଦାଣ୍ଡମୂଲିଆ, ଉଜାଣି ଢେଉ), ଅଦ୍ୱୈତ ମହାନ୍ତି (ସୁଦାମା, ସ୍ତ୍ରୀଶିକ୍ଷା, ନରଦେବତା, ସାଧବଝିଅ), ନୟନ କିଶୋର ମହାନ୍ତି (ପୂଜାରିଣୀ, ଅନାରକଲୀ, ପରିଣାମ), ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜି (ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସୁରେନ୍ଦ୍ରନାଥ, ତାଜମହଲ), ରାଜକିଶୋର ରାୟ (କଳିଙ୍ଗ ଶିଳ୍ପୀ, ନିଶିଥିନୀ, ନବତାରକା ବିଶ୍ୱରୂପ), ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ପଟ୍ଟନାୟକ (ପାନିପଥ, ଦିଲ୍ଲୀ ଦୂର ଅଛି, ପୂର୍ବରାଗ, ଆହୁତି) ରାଜକିଶୋର ମହାନ୍ତି (ଦେବଦାସୀ, ପ୍ରହ୍ଲାଦ, ଅମ୍ବାପଲ୍ଲୀ), ମହେଶ ମହାପାତ୍ର (କ୍ଷୁଧା, ଅବିର କୁଙ୍କୁମ), ଏଇ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବେତାର ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଧର୍ମାନନ୍ଦ ନାୟକ, ଯୋଗୀନ୍ଦ୍ର ପଟ୍ଟନାୟକ, ଯଦୁମଣି କାନୁନ୍‌ଗୋ, ବାସୁଦେବ ପତି, ବିଭୁରଞ୍ଜନ ଦାସ, ସୁବୋଧ ଦାସ, ନଗେନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, ଅନିଲ କୁମାର ଦେ, ଗୌରଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, କିଶୋର ଚନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ନରସିଂହ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ପରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ବହୁ ପରିମାଣରେ ବେତାର ନାଟକ ଲେଖି ବେତାରଜଗତକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି 'ଆବିଷ୍କାର, ସ୍ରୋତ, ଫଲ୍‌ଗୁ, ଉଦୟପଥେ, ତକ୍ଷକ, ଅବବାହିକାର ସ୍ୱପ୍ନ, ବିତର୍କିତ

ଅପରାହ୍ନ, ମହୋଦଧି' ଇତ୍ୟାଦି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ଲେଖିଛନ୍ତି - 'ପ୍ରତୀକ୍ଷା, ପଡ଼ୋଶୀ, ପ୍ରବାସୀ, ଆବିଷ୍କାର' ଇତ୍ୟାଦି । ପରଶୁରାମ ପଟ୍ଟନାୟକ ଲେଖିଛନ୍ତି - 'ବ୍ରତତୀ, ନାମକରଣ, ଯୋଗିଆ, ପାଗଳା ସୁଲତାନ' ଇତ୍ୟାଦି । ନଦିଆ ବିହାରୀ ମହାନ୍ତି ଲେଖିଛନ୍ତି - 'ଅଲକ୍ଷଣୀ, ଶାନ୍ତିର ସନ୍ଧାନ, ଆଜ୍ଞା ଶୁଣନ୍ତୁ, ତ୍ରିଶଙ୍କୁ, ଘଟସୂତ୍ର, ଚାଳିଶା ଚଷମା' ଆଦି । ବୀଣାଦେବୀ ଲେଖିଛନ୍ତି - 'କୁନ୍ତୀ, ଟିଙ୍କ, ଝଡ଼ ଆସୁଛି, ସେତୁ, ଗତିର' ପ୍ରକୃତି ଇତ୍ୟାଦି । ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି ରଚନା କରିଛନ୍ତି 'ଚୋରାବାଲି, ସ୍ୱାକ୍ଷର, ସମ୍ବିତ, ବିଗତ ବୁଦ୍ଧି, ବନ୍ୟା' ଇତ୍ୟାଦି ।

ବେତାର ନାଟକର ବିକାଶ ପର୍ବରେ ମଧ୍ୟ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ସରଳାଦେବୀ, ଶ୍ରଦ୍ଧାକର ସୂପକାର, ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର, ଦାଶରଥି ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ହିମାଂଶୁ ଭୂଷଣ ସାବତ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବେହେରା, ହରିହର ମିଶ୍ର, ଶରତ ମୂଳିଆ, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଦାସ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ନାରାୟଣ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ସୁଧାକର ନନ୍ଦ, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ହାଡ଼ିବନ୍ଧୁ ସାହୁ, ପ୍ରମୋଦ ମହାନ୍ତି, ନନ୍ଦକିଶୋର ସିଂହ, ସୂର୍ଯ୍ୟମଣି ଖୁଣ୍ଟିଆ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥ, ରଜତ କୁମାର ଦାସ, ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ବସନ୍ତ ସାମଲ, ରଜତ କର, ଭୁବନେଶ୍ୱର ମହାପାତ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର, ସୁଧାଂଶୁବାଳା ପଣ୍ଡା, ବୀରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ, ରମାପଦ ନନ୍ଦ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି, ନାରାୟଣ ସାହୁ, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର, ବନବିହାରୀ ପଣ୍ଡା, ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, କୁଂଜରାୟ, ବିଜୟ ମହାନ୍ତି, ସରୋଜ ମିଶ୍ର, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତି, ବିଜୟ ମହାନ୍ତି, ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ଜୟନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ସୋମନାଥ ପାଳ, ରତି ମିଶ୍ର, ଦିଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣା ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବେତାର ନାଟ୍ୟକୃତି ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ 'ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା, ଅଶାନ୍ତ, କରକା, ଅଥର୍ବ' ଦାଶରଥୀ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କ 'ଧଳାକାଇଁଚ, ନନ୍ଦିକାରସ୍ୱପ୍ନ', 'ଆତ୍ମବଳି', ହିମାଂଶୁ ସାବତଙ୍କ 'ସମାଧାନ', 'ବନ୍ଦୀ', 'ମହ୍ଲାର', 'ଚାଲ ଆମେ ବଣକୁ ଯିବା', 'ଅସଂଲଗ୍ନ' ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଅନ୍ୟଅରଣ୍ୟ', 'ସକାଳର ରଙ୍ଗ ଲାଲ', 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ଦୁଇଟି ସୂର୍ଯ୍ୟ ଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ', ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବେହେରାଙ୍କ 'ସୀମାବଦ୍ଧ', 'ଶେଷପ୍ରଶ୍ନ', 'ଧୂସର ପୃଥିବୀ', 'ବନ୍ଦୀ', ହରିମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଅଦୃଶ୍ୟ ନଟ', 'ହଂସଧ୍ୱନି', 'ସମ୍ଭବ ଅସମ୍ଭବ', ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ 'ସୁନାହରିଣ', 'ଭଡ଼ାଘର', 'ଆଜି ଶୁକ୍ରବାର', 'ଶୂନ୍ୟତାର ଶିଡି', 'ନାଗଫେଣୀ ରତ୍ନ', ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ବାବଲା', 'ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି', 'ସେ ମରିଗଲେ', କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଗଦ୍ୱାର', 'କ୍ରୀତଦାସ', 'ତୃତୀୟ ପୃଥିବୀ', ହାଡ଼ିବନ୍ଧୁ ସାହୁଙ୍କ 'ଅଧର୍ମବିତ୍ତ', 'କଣ୍ଢେଇ', 'ଡୋରା', ନନ୍ଦକିଶୋର ସିଂହଙ୍କ 'ମାନସୀ' 'ଗବେଷଣାଗାର', 'ସଲମା', 'ଉଲୂପୀ', ହେମନ୍ତ ଦାସଙ୍କର 'ଜୀବନ ଯମୁନା',

'ଅଭିଶପ୍ତ ବସୁଧା', 'ଅପେକ୍ଷାରେ', ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବସୁଧା', 'ମଞ୍ଜୁର ଚିଠି', 'ଜନସେବକ', ବୀରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ତ୍ରିମୂର୍ତ୍ତି ମେସ', 'ମୂଷିକ ଉପାଖ୍ୟାନ', 'ରୂପାନ୍ତର', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ଅନ୍ତିମପର୍ବ', 'ଅଙ୍ଗାର', 'ଝଡ଼', 'ସ୍ୱପ୍ନର ମୃତ୍ୟୁ', ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ 'ପ୍ରତିଧ୍ୱନି', 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ସନ୍ଧ୍ୟା', 'ନରଃ ନଗୌ ନରାଃ', 'ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା', ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ଶେଷ ପାହାଚ', 'ରାଧା', 'ଆଉ ଏକ ବାଲ୍ମୀକି', 'ନିଷିଦ୍ଧ ସଂଳାପ', ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହିଙ୍କ 'ରେଖାଚିତ୍ର', 'ଭାଙ୍ଗିପଡୁଥିବା ଭୂମି', 'ଅନ୍ୟ ଏକ ସିଦ୍ଧାର୍ଥ', 'ଆକ୍ସିଡେଣ୍ଟ', ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବରଣା', 'ମୁଁ ହିରୋ ହେବି', 'ବିବି ଓ ବଡ଼ବାବୁ', 'ଭଡ଼ାଘର', ସୁଧାଂଶୁବାଳା ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ଶେଷପ୍ରହର', 'ଆସର', 'ସମାଧି', 'ଗ୍ଲାନି' ଇତ୍ୟାଦି ବେତାର ନାଟକ ।

ଓଡ଼ିଶାର ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରମାନଙ୍କରୁ ବହୁ ତରୁଣ ଲେଖକଙ୍କର ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଟେଲିଭିଜନ ଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ବେତାର ନାଟକ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ମନୋଭାବ ନେଇ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି ।

ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ

ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମର ଏକ ସଫଳ ଦିଶା ହେଉଛି 'ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ' । ଅନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମଠାରୁ ଏହା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ । କାରଣ ଏହାର ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ଏକ ବିଶ୍ୱାସର ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସାରାବିଶ୍ୱରେ ଆଜି ଏହି ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ବା ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ସଫଳତାର ଶିଡ଼ି ଚଢ଼ି ଆଗେଇବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହା କ୍ରମଶଃ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଭାରତରେ ରେଡିଓ ପରେ ପରେ ଏବେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ ଲାଗିଛି ।

ଦୂରର ଦୃଶ୍ୟରାଜିକୁ ଆମେ ଅତି ନିକଟରୁ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ଦୂରଦର୍ଶନରୁ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକ ଦେଖିଲେ ଜଣାଯାଏ, ଆମେ ଯେମିତି ମଞ୍ଚର ନାଟକ ଅତି ପାଖରୁ ଦେଖୁଛୁ । ଦୂରଦର୍ଶନରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ, ତାହା ଟିଭି ପରଦା ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ତାହା ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ନୁହେଁ । ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟର ଏକ ଫଟୋକୃତି । ଏଠି ଛବି ହିଁ ସବୁକିଛି । ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ପ୍ରଥମେ କଥାବସ୍ତୁ ବା ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ ହୁଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ମିଳି ନ ଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହି ମିଡ଼ିଆ ପାଇଁ ଆସୁଥିବା ଅନେକ ନାଟକ ପ୍ରସାର ଉପଯୋଗୀ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ଏଇସବୁ ନାଟକକୁ ଟେଲିଭିଜନ ଫର୍ମାଟରେ ପକାଇବାକୁ ହୁଏ । ଏଇ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ କାମ ସରିଗଲା ପରେ, ନାଟକର ଅଭିନୟକୁ କ୍ୟାମେରା ମାଧ୍ୟମରେ ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଏ ।

ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ କାମ ପରେ ସୁଟିଙ୍ଗ ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ତାହା ଇନ୍‌ଡୋର କିମ୍ବା ଆଉଟଡୋର ସୁଟିଙ୍ଗ ହେବ, ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ସେଟ୍, ସେଟିଙ୍ଗ୍, ପ୍ରପଟି, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍ ଆଦି ରେଡ଼ି କରିବାକୁ ହୁଏ । ନାଟକର କଳାକାର ଚୟନ ପୂର୍ବରୁ ସରିଥାଏ । କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟକର ରିହର୍ସଲ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାହା ତଦାରଖ କରିଥାଏ । ରିହର୍ସଲ ଠିକ୍ ଥିଲେ, ସୁଟିଙ୍ଗ୍ ତାରିଖ ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ କଳାକାରମାନେ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇ ସେଟ୍‌ରେ ପହଞ୍ଚିଥାନ୍ତି । ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଲାଇଟ୍ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । କ୍ୟାମେରା ତାହାର ଫଟୋଚିତ୍ର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥାଏ । ଏକାସାଥିରେ କଳାକାରମାନଙ୍କ ସଂଳାପ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଶବ୍ଦକୁ ରେକର୍ଡ଼ିଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଭିଡ଼ିଓ କ୍ୟାସେଟ୍‌ରେ ଏସବୁକୁ ରଖାଯାଏ । ଏହା ସହିତ ମିଉଜିକ୍ ଓ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନ କରାଯାଏ । ଯେତିକି ଦରକାର ସେତିକି ଅଂଶକୁ କ୍ୟାସେଟ୍‌ରେ ରଖି ଅନ୍ୟ ଅଂଶକୁ କାଟି ଦିଆଯାଏ । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଏଡ଼ିଟିଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଏଡ଼ିଟିଙ୍ଗ ସରିଲେ ନାଟକଟି ପ୍ରସାରଣ ପାଇଁ ଯୋଗ୍ୟ ହୋଇଗଲା ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଏ । ପରେ ଏହା ଦୂରଦର୍ଶନ ଟ୍ରାନ୍‌ସମିସନ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରସାରିତ କରାଯାଏ ।

ନାଟକ ଲେଖା ସରିଲା ପରେ ଏହାକୁ ଟେଲିଭିଜନ ଫର୍ମୁଲାରେ ପକାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହାର ସ୍କ୍ରିନପ୍ଲେ ବା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏହି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ସୁଟିଙ୍ଗ୍ କରାଯାଏ । ଟେଲିଭିଜନ ପରଦାରେ ଆମେ ଯାହା ଦେଖିବୁ, ତାହାହିଁ ଚିତ୍ର ନାଟ୍ୟ । କାହା ପରେ ଯେଉଁ ସିନ୍ ବା ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯିବ, ଏହା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ଥାଏ । କ୍ୟାମେରା କେଉଁ ସିନ୍ କିପରି ସୁଟିଙ୍ଗ କରିବ, ତାହା ଏଥିରେ ଲେଖାଯାଇଥାଏ, ଏହା ହେଉଛି ଅଭିନୟର ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଲିପି ବା ଦସ୍ତାବିଜ, ଏହାକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ । ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ନୂତନ ମିଡିଆ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ କିଛିଟା ଅଭିଜ୍ଞତା ହାସଲ କରିଥିବା ଦରକାର । ଏପରି ହେଲେ ନାଟ୍ୟକାର ଠିକ୍ ଭାବେ ସଂଯୋଜନା କରିପାରିବ ।

ମଞ୍ଚ ନାଟକ ସହିତ ଦର୍ଶକର ସିଧାସଳଖ ସଂଯୋଗ ରହିଥାଏ । ହେଲେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକଠାରୁ ଦର୍ଶକ ଅନେକ ଦୂରରେ ଥାଏ । ସେ ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ଦେଖିପାରେ ନାହିଁ । ପରଦାରେ ଯାହା ଦେଖେ, ତାହା ହେଉଛି ଛବିର ଅଭିନୟ । ମଞ୍ଚ ନାଟକରେ ଆମେ କଳାକାରର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଅଭିନୟ ବା ସମସ୍ତ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ଦେଖିଥାଉ । କିନ୍ତୁ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକରେ, କ୍ୟାମେରା କଳାକାର ଦେହରେ ଯେତିକି ଅଂଶର ଛବି ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥାଏ, ଆମେ କେବଳ ସେତିକି ଅଂଶ ଦେଖିଥାଉ । ଏହାକୁ ଟିଭି ଭାଷାରେ 'ସଟ୍'କୁହାଯାଏ । ଏହି ସଟ୍ ପୁଣି 'କ୍ଲୋଜ୍ ଅପ୍' ହୋଇପାରେ, ମିଡିଲ ସଟ୍ ହୋଇପାରେ, ଲଙ୍ଗସଟ୍ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଲଙ୍ଗ ମିଡିଲ ସଟ୍ ବି ହୋଇପାରେ । କ୍ୟାମେରା ମନଇଚ୍ଛା ନାଟକକୁ

ନିଜ ବାଟରେ ପରିଚାଳିତ କରିଥାଏ, ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଦୃଶ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ନିକଟତର କିମ୍ବା ଦୂରତର କରାଯାଇଥାଏ ।

ଆଜିକାଲି ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ନାଟକ ଛଡ଼ା ଟେଲି ସିରିଏଲ ପ୍ଲେ ବା ଧାରାବାହିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସାରିତ ହେଉଛି । ସିରିଏଲ ହେଉ ବା ନାଟକ ହେଉ, ସେଥିରେ ସସ୍‌ପେନ୍‌ସ ରହିଲେ ତାହା ସଫଳ ହୁଏ । ଦର୍ଶକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଢ଼ାଇବା ପାଇଁ ସିରିଏଲ ବା ନାଟକରେ ସିନ୍‌ର କଟିଙ୍ଗ୍ ପଏଣ୍ଟ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାରଣ, ଏଭଳି ଜାଗାରେ ସିରିଏଲ୍‌ର ଏପିସୋଡ୍ ବା ଅଧ୍ୟାୟଟି ଶେଷ ହେବ, ଯେମିତି ଦର୍ଶକ ନିଶ୍ଚୟ ଅପେକ୍ଷା କରିବ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଏପିସୋଡ୍ ଦେଖିବା ପାଇଁ । ଏଠି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ମଜବୁତ୍ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପରିବେଶ ଅନୁଯାୟୀ ମିଉଜିକ୍ ରହିଥିଲେ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ହରର୍ ପ୍ଲେ ପାଇଁ ସାଧାରଣ ମିଉଜିକ୍ ଦେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମିଉଜିକ ସହିତ ସ୍ପେଶାଲ ଏଫେକ୍ଟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ, ଯାହା ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠାକୁ ବଢ଼ାଇଦେଇଥାଏ । ସ୍ପେଶାଲ ଏଫେକ୍ଟ ନାଟକଟିକୁ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର କଳାକୃତିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ମନରେ ହରର ପ୍ଲେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ ।

ଦୂରଦର୍ଶନରେ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ମଞ୍ଚ ନାଟକରେ କଳାକାରର କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ହୁଏତ ଦର୍ଶକ ଚକ୍ଷୁରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିପାରେ, କିନ୍ତୁ ଟେଲିଭିଜନରେ କଳାକାରର ରିଆକ୍‌ସନ କ୍ୟାମେରାରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼େନା । ଏହି ରିଆକ୍‌ସନ ସହିତ ଅନ୍ୟ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ବା ଅନ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ମଞ୍ଚରେ ଦର୍ଶକ ଦେଖିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଟେଲି ନାଟକରେ ରିଆକ୍‌ସନ ସ୍ପଟ୍‌ଟି କେବଳ ହିଁ ଦର୍ଶକ ଆଖିରେ ପଡ଼େ । କାରଣ କ୍ୟାମେରା ତାହାକୁ ହାଇଲାଇଟ୍ କରିଥାଏ । ଦୂରଦର୍ଶନରେ ନାଟକର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶକୁ ମନଇଚ୍ଛା ସାନବଡ଼ କରିଥାଏ କ୍ୟାମେରା । କିନ୍ତୁ ମଞ୍ଚ ନାଟକରେ ଏପରି ଘଟିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

୧୯୭୪ ମସିହା ପରଠାରୁ ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଦୂରଦର୍ଶନ ତାର ପ୍ରସାରଣ ସେବା ଆରମ୍ଭ କରିଛି । ପ୍ରଥମେ ଏହା କଳାଧଳା ଛବିର ନାଟକ ପ୍ରସାରଣ କରୁଥିଲା । ପରେ କଲର ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଭୁବନେଶ୍ୱର, ସମ୍ବଲପୁର ଏବଂ ଭବାନୀପାଟଣା ଦୂରଦର୍ଶନ କେନ୍ଦ୍ର ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ସହିତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ବହୁ କଳାକାର ଏବଂ ଟେକ୍‌ନିସିଆନ ଦୂରଦର୍ଶନ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରୁ ସେମାନଙ୍କ ଗୁଜୁରାଣ ମେଣ୍ଟାଉଛନ୍ତି । ଆମ ଦୂରଦର୍ଶନ ବହୁ ଉନ୍ନତମାନର ନାଟକ ପ୍ରସାରଣ କରିଛି ।

ଟେଲିଭିଜନରୁ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକ ଏବଂ ଧାରାବାହିକ ନାଟକ ଭିତରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ,' ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଭାଲୁ ଉପଦ୍ରବ, ସାରାଆକାଶ, ପଥର ପଡ଼ିଲେ

ସହି, ସକାଳର ଅପେକ୍ଷାରେ,' ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ଜୀବନ, ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି, ଦାସବାବୁଙ୍କ ପରିବାର,' ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ 'ସୁଟିଙ୍ଗ ଚାଲିଛି,' ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ,' ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ 'ଟେଲିଫୋନ,' ହେମନ୍ତ ଦାସଙ୍କ 'ଦୁନିଆ,' କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ 'ଆହୁତି,' ସରୋଜ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ସମ୍ପର୍କ,' ଭାସ୍କର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଚଷମା, ଅଙ୍ଗାର,' ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ 'ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା,' ଉପେନ୍ଦ୍ର ନାୟକଙ୍କ 'ଜୀଅନ୍ତା ଶବ,' ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଚୌକି, ଗୁଣିଆ ଝାଡ଼େଲୋ ଡାଆଣୀ, ପୋଡା କୁବେର ଉଭା ସ୍ୱପନ,' ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଏଇ ଜୀବନଟା ଏକ ନାଟକ, ତୋଷ ନୋହିଲା ମୋର ଚିତ୍ତ,' ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥଙ୍କ 'ସର୍ବଶାନ୍ତି ମେସ,' ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବରଣା, ସୁନାସଂସାର, କାଛ ଓ କଣ୍ଟା ପ୍ରସଙ୍ଗ, କୁଂଜ ରାୟଙ୍କ ଘଟଣା ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ,' ଅରୁଣ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କ 'ଛୁଟିଦିନ,' ଦୋଳାମଣି କନ୍ଧରଙ୍କର 'ଶାନ୍ତି ଅପହରଣ ପରେ,' ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଗୋପୀ ସାହୁର ଦୋକାନ, ସରୀସୃପ,' ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ପ୍ରଶ୍ନ, ମଣିଷ, ସୌଦାଗର, ଚେତନା, ଅପରାହ୍ଣର ଅବଶୋଷ, ସାବଧାନ, ଆମ ଶ୍ରୀମତୀ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହିଙ୍କର 'କୁଣିଆ ଝାମେଲା, ଝଡ଼ଗ୍ରସ୍ତ ଦୁଇଟିଫୁଲ, ଭୟ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ପରୀକ୍ଷିତ, ଅନ୍ୟ ଅରଣ୍ୟ, ହଜି ଯାଇଥିବା ମଣିଷ', ପ୍ରଦୀପ ଭୌମିକଙ୍କ 'ଔରଙ୍ଗଜେବ,' ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣାଙ୍କ ନ୍ୟାୟ, 'ବନ୍ୟା', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ଉମା, ଘର, ଯଯାତି ଯନ୍ତ୍ରଣା' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ନୂଆ ପୁରୁଣା ଅନେକ ମୁହଁ ନାଟକ ଲେଖା ଜାରି ରଖିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଅଛନ୍ତି - ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ଦେ, ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ମଲ୍ଲିକ, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତି ଆଦି ସ୍ରଷ୍ଟା । ବହୁ ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପ ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକ, କୁଂଜ ରାୟ ।

ଆଜିକାଲି ଓଡ଼ିଶାରେ ଦୂରଦର୍ଶନରେ ବହୁ ଧାରାବାହିକ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେଉଛି । ଏହିସବୁ ଧାରାବାହିକ ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି । ଦୂରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ଲେଖୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଯଦି ସଚେତନ ଭାବେ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରନ୍ତି, ତେବେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ମାନର ନାଟକ ଟେଲିଭିଜନକୁ ଆସିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ଲୋକନାଟ୍ୟ

ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଏ ଦେଶରେ ନିଜସ୍ୱ ଭାବ ଓ ରସକୁ ନେଇ ଲୋକନାଟକ ହିଁ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଥିଲା । ଲୋକସଂସ୍କୃତି, ଲୋକସାହିତ୍ୟ, ଲୋକଗୀତ, ଲୋକଗଳ୍ପ, ଲୋକନୃତ୍ୟ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ପଲ୍ଲୀ ପ୍ରକୃତିର ଅକୃତ୍ରିମ ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଲୋକନାଟ୍ୟର ଉତ୍ସ ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେଲେ, ମାନବର ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଆଦିମ ଏବଂ ମୂଳ ଉପାୟର କଥା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ ।

ଲୋକନାଟକରେ ସମ୍ମିଳିତ ମାନବଗୋଷ୍ଠୀର ସୁଖଦୁଃଖର ଚିତ୍ର ମିଳେ । ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ଦ୍ୱାରା ଉଦ୍‌ବେଳିତ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିର କ୍ରିୟାଶୀଳତାର ପରିଚୟ ଏଥିରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ଇଂରାଜୀ Folk ଶବ୍ଦର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଭାବେ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦଟି ଗୃହୀତ । 'ଲୋକନାଟକ'ର ଲୋକ ଶବ୍ଦଟି ଏକ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛି । ଲୋକସଂସ୍କୃତି ଭିତରେ ଲୋକନାଟକର ଜନ୍ମ ଏବଂ ବିକାଶ ହୋଇଛି । ଗ୍ରାମୀଣ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସରଳ ଜୀବନକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ମୁଖରୁ ମୁଖକୁ ପ୍ରସାରିତ ରଚନା ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷଣଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ତାକୁ ଆମେ ଲୋକନାଟକ କହୁ । ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଥିରେ ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଧାରାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ, ବିଷୟ, ଆଙ୍ଗିକ ଆଦି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥାଏ, କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦବକାଇଦା ବା ଛାଞ୍ଚକୁ ଆଧାର କରି ଆଗେଇବା ଲୋକନାଟକର ଧର୍ମ ନୁହେଁ ।

ଲୋକନାଟକରେ ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଆଦିମ ମଣିଷ ଶିକାର, ଲଢ଼େଇ, କୃଷିକର୍ମ, ଯାଦୁରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲା । ତାର ଏ ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟପ୍ରଣାଳୀ ସଂଳାପବିହୀନ ନୃତ୍ୟଗୀତ ଭରା ମୂକ ଅଭିନୟ ଏବଂ ନୃତ୍ୟାଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିଲା । ପରେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତର ବହୁଳତା ସ୍ଥାନରେ ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ନୃତ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗୀତର ପରିମାଣ କମିଗଲା । ଅଭିନୟ ଆଗେଇ ଆସିଲା । ସଂଳାପ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଲୋକନାଟକ ଏକ ନୂଆ ରୂପ ନେଲା ।

ଲୋକନାଟକ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା : ସ୍ଥିର ଏବଂ ଚଳମାନ । ସ୍ଥିର ଲୋକନାଟକ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ, ଯଥା - ଗଛତଳ, ଖୋଲାପଡ଼ିଆ କିମ୍ବା ମନ୍ଦିରପ୍ରାଙ୍ଗଣ ବା ନାଟମନ୍ଦିର । ଚଳମାନ ଲୋକନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ, ଯଥା - ଶୋଭାଯାତ୍ରାର ନୃତ୍ୟ ଗୀତ ଅଭିନୟ କାଳରେ । ଲୋକନାଟ୍ୟର କୌଣସି ଏକ ଘଟଣାକୁ ନୃତ୍ୟ ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ ଚରିତ୍ର । ଅର୍ଥମୟ ଆବୃତ୍ତି, ଅନେକ ଚରିତ୍ରର ସମାବେଶ, ଉକ୍ତିପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି, ଘଟଣାର କାହାଣୀକୁ ରୂପାନ୍ତର - ଏଇପରି ନାନା ବିବର୍ତ୍ତନକୁ ସାଥିରେ ଧରି ଆଗେଇଆସେ ଲୋକନାଟ୍ୟ ।

ଲୋକନାଟକର କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ

୧. ଲୋକନାଟକ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ଜାତିଭେଦଠାରୁ ଅନେକ ଦୂରରେ । ଏଥିରେ ହିନ୍ଦୁ, ମୁସଲମାନ ଆଦି ସବୁ ସଂପ୍ରଦାୟର ଲୋକେ ଅଭିନୟ ଦେଖନ୍ତି, ଅଭିନୟରେ ଭାଗ ନିଅନ୍ତି, ନାଟ୍ୟରଚନା ମଧ୍ୟ କରିଥାନ୍ତି । ଏଥିରେ ଛୋଟବଡ଼ ଉଚ୍ଚନୀଚ ଭାବ ନ ଥାଏ ।

୨. ଲୋକନାଟକରେ ଦର୍ଶକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଆନ୍ତି । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିଥାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ସହିତ ଦର୍ଶକ ଭଲଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼େ ।

୩. ଲୋକନାଟକ କେବଳ ଦେବମହିମା ପ୍ରଖ୍ୟାପକ ନୁହେଁ, ଏଥିରେ ଘଟଣାର ଘାତପ୍ରତିଘାତ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ କାହାଣୀର ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

୪. ଏଥିରେ ଗୀତିମୟ ଏବଂ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳର ଶବ୍ଦ ଏବଂ ବାକ୍‌ଚାତୁରୀ ଏଥିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ ।

୫. ଏଥିରେ ସାହିତ୍ୟିକ ଗୌରବ ଖୋଜିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ଏହାର ସଂଳାପରେ ବିଭିନ୍ନ କିମ୍ବା ଅଳଂକାର ଆଦି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା ।

୬. ଏଥିରେ ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥିଲେ ହେଁ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ଗୀତିପ୍ରଧାନ ମୌଖିକ ରଚନା ।

୭. ଲୋକନାଟକର ସ୍ୱରରେ କୌଣସି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏହାର ଗୀତର ସ୍ୱର ଗୋଟିଏ ରିଦିମ୍‌ରେ ଚାଲିଥାଏ ।

୮. ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ବିଶେଷ କରି ଚର୍ମବାଦ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ବଇଁଶୀ, ଶିଙ୍ଗା ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ।

୯. ଲୋକନାଟକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ସୀମିତ ହୋଇଥାଏ । ଲୋକସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ମୁହଁରୁ ମୁହଁକୁ ବ୍ୟାପିଥାଏ । ମୌଖିକ ପ୍ରଚାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ନାନା ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ସମୟକ୍ରମେ ଏହାର ରୂପର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ଚାଲିଥାଏ ।

୧୦. ଲୋକସମାଜର ଜୀବନଧାରାକୁ ଏହା ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଅଶିକ୍ଷିତ ଜନତାକୁ ଏହା କେବଳ ଆନନ୍ଦ ଦେଇ ନ ଥାଏ, ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହା ମଧ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । ଲୋକଶିକ୍ଷା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

୧୧. ଲୋକନାଟକରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବିଶ୍ୱାସ, ଧର୍ମଧାରଣା, ପାପପୁଣ୍ୟ ଆଦି ବିଷୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ନୀତିନିଷ୍ଠ ସମାଜ ଗଠନ ପାଇଁ ଏହା ପରାମର୍ଶ ଦେଇଥାଏ । ଏହା ପ୍ରଚାର କରିଥାଏ, 'ଧର୍ମର ଜୟ, ପାପରୁ କ୍ଷୟ' ।

୧୨. ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ ସାଧାରଣତଃ ଲୋକନାଟକର ଆସର ଜମିଉଠେ । ଏଥିରେ କଳାକାର ଉଚ୍ଚସ୍ୱରରେ ସଂଳାପ ବା ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ ।

୧୩. ଲୋକନାଟକରେ ଆବେଗ ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । ଏହାର ଅଭିନୟ, କାହାଣୀ ଆଦି ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ରେଖାପାତ କରେ । ତାକୁ କନ୍ଦାଇଥାଏ ବା ହସାଇଥାଏ ।

ଲୋକନାଟକର ଆବେଦନ ସାର୍ବଜନୀନ । ଏହା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବର୍ଗ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ବାଣ୍ଟିବା ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପୂଜାପାର୍ବଣ, ନାନା ସାମାଜିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଆଦି ସମୟରେ ଏହା ପରିବେଷିତ ହୋଇଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଚଗାନ ଭିତରେ ଲୋକନାଟକର ସ୍ୱରୂପକୁ ନିରେଖି ହୁଏ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଲୋକନୃତ୍ୟ ; ଯଥା - ଘୋଡ଼ାନାଚ, ବାଘନାଚ, ଶବର ଶବରୁଣୀ ନୃତ୍ୟ, ପାଇକ ନାଚ, ପତରସଉରା ନୃତ୍ୟ, ମାହାରୀ ନୃତ୍ୟ, ଗୋଟିପୁଅ ନାଚ, ଛଉନାଚ, ଦଣ୍ଡନାଟ, ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଆଦିରେ ମଧ୍ୟ ନୃତ୍ୟଗୀତ ସହିତ କିଛି ପରିମାଣରେ ନାଟକୀୟତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏସବୁରେ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ । ଏଇସବୁ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଲୋକନାଟକର ବିକାଶରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଲୋକନାଟକର ବିକାଶରେ ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ ଆଦିର ଅବଦାନକୁ ଆଦୌ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

ମୋଗଲତାମସା, ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକ ଆଦି ଲୋକନାଟକର ଆକାଶକୁ ବହୁବର୍ଣ୍ଣରେ ରଞ୍ଜିତ କରିଛି । ଏଗୁଡ଼ିକର ଆବେଦନ ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିଥାଏ । ସଂଳାପ, ଅଭିନୟର ଯାଦୁକରୀ ସ୍ପର୍ଶ ଏଇସବୁ ଲୋକନାଟକକୁ ମହୀୟାନ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ଛାୟାନାଟ ବା କଣ୍ଢେଇନାଟ ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ସଫଳ ଲୋକନାଟକ । ପୁରାଣ ବା ଇତିହାସର କାହାଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଶାରେ 'ରାବଣଛାୟା' ଆଜିକାଲି ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ସମ୍ମାନଜନକ ସ୍ଥାନରେ ପହଞ୍ଚିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାର 'ଯାତ୍ରା' ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଇତିହାସ, ପୁରାଣ, ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରି ବହୁ ଯାତ୍ରା ରଚନା କରିଛନ୍ତି ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳ ଦାସ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି, ମୋହନସୁନ୍ଦର ଦେବ ଗୋସ୍ୱାମୀ, କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ବସୁ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା । ଏମାନଙ୍କ ଯାତ୍ରାରେ ଚରିତ୍ର ଏବଂ କାହାଣୀର ବିକାଶ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସଂଳାପର ଚାତୁରୀ ମଧ୍ୟ ଉପଭୋଗ୍ୟ । ଏମାନେ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ପୁରାତନ ଯାତ୍ରା ଆଜି ବିଲୁପ୍ତ । ତା' କବର ଉପରେ ଆଜି ଠିଆ ହୋଇଛି ଆଧୁନିକ ଯାତ୍ରା, ଯାହା ଆଦୌ ଲୋକନାଟକର ପରିସରଭୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ପୁରାତନ ଯାତ୍ରା ପରମ୍ପରାକୁ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଛି ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର 'ଧନୁଯାତ୍ରା' ।

ମୋଟ ଉପରେ ଆଜି ଲୋକନାଟକ ଏକପ୍ରକାର ଅବକ୍ଷୟର ପାଦଦେଶରେ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ଯେଉଁ କେତୋଟି ଲୋକନାଟକ ନିଜର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଜାହିର କରୁଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ କଳାକୌଶଳରୁ ଆଦୌ ମୁକ୍ତ ନୁହନ୍ତି । ଗାଁଗୁଡ଼ିକର ଦ୍ରୁତ ବିକାଶ ଫଳରେ ଲୋକନାଟକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପଥକୁ ବାଛିନେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଆଜିକାଲି ଯେଉଁ କେତୋଟି ବିକଶିତ ଲୋକନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ସେଗୁଡ଼ିକରେ ପୂର୍ବର ସେ ମାଦକତା, ସାରଲ୍ୟ ଭାବ, ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବା ଜନନାଟ୍ୟ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପାଖାପାଖି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅବକ୍ଷୟ ବା ଅବସନ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ନାମକରା କଳାକାର ଅବସର ନିଅନ୍ତି କିମ୍ବା କାହାରି କାହାରି ମଧ୍ୟ ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ସେଥିପାଇଁ ଦର୍ଶକ ବାଧ୍ୟହୋଇ ସିନେମା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ତେବେ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ବିଶ୍ୱର ସବୁଠି ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଜନ୍ମ ଦେଲା । ତଦନୁଯାୟୀ ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୀତିରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ଫାସିଷ୍ଟ ଶକ୍ତି ମୁଣ୍ଡ ଟେକିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଲା । ଫଳରେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ଜଟିଳତା ଦେଖାଦେଲା । ବିଶ୍ୱର ସବୁଠି ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଲା । ବ୍ୟବସାୟିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ବଦଳି ଯାଉଥିବା ପାଣିପାଗକୁ ଠିକ୍ ଭାବେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ଜୀବନର ନୂତନ ଇସ୍ତାହାର, ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରାଣ ସ୍ପନ୍ଦନ, ଦେଶର ପ୍ରକୃତ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ଦର୍ଶକ ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ହୋଇ ବସିଥିବା ବେଳେ, ପେସାଦାରୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ଏସବୁ ପରିବେଷଣ କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ଏଇ ସଂଘର୍ଷ ଭିତରୁ ଜନ୍ମନେଲା ଗଣନାଟ୍ୟ ଚେତନା ।

'ଗଣ' ଶବ୍ଦ ଧରିବସିଲେ ଆମ ମନକୁ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦଟି ଆପେ ଆପେ ଆସିଯାଏ । ଇଂରାଜୀ Folk ଶବ୍ଦର ପ୍ରତିରୂପ ଭାବେ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦ ଆସିଛି । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆସିଛି ଲୋକଗୀତ, ଲୋକଗଳ୍ପ, ଲୋକସାହିତ୍ୟ, ଲୋକସଂସ୍କୃତି ଇତ୍ୟାଦି । ଠିକ୍ ଏହିପରି ଇଂରାଜୀ People ଶବ୍ଦରୁ ଆସିଛି 'ଗଣ' ଶବ୍ଦ । ଅନୁରୂପ ଭାବେ ମଧ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ଗଣନାଟ୍ୟ, ଗଣସଙ୍ଗୀତ, ଗଣସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ଗଣସାହିତ୍ୟ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ଗଣ' କହିଲେ, 'ଜନ' ବା 'ମଣିଷ'କୁ ବୁଝାଯାଏ । ଏ ମଣିଷ ହେଉଛି ଶୋଷିତ, ବଞ୍ଚିତ, ଯେଉଁମାନେ ନାନା ଭାବେ ନିପୀଡ଼ିତ । ଏମାନେ ସାଧାରଣ ଚାଷୀ, ଶ୍ରମିକ କିମ୍ବା ସର୍ବହରା ହୋଇପାରନ୍ତି । ଏଇ ଦଳିତ ମଣିଷ ବାରମ୍ବାର ନିଜର ଦାବି ହାସଲ ପାଇଁ ସଚେଷ୍ଟ । ନିଜର ଅଧିକାର ବିଷୟରେ ଏମାନେ ସଚେତନ । ଏଇମାନଙ୍କ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ ଜୀବନଗାଥା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି 'ଗଣନାଟ୍ୟ' ।

ଫ୍ରାନ୍ସରେ ରୋମାରୋଲାଁଙ୍କ The People's Theatre ର ଆଦର୍ଶ ଭିତରେ ଅନେକଟା ଗଣନାଟ୍ୟର ସ୍ୱରୂପକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଚୀନ ଏବଂ ସ୍ପେନ୍‌ରେ People's Theatreରେ ଏଇ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଗଣନାଟ୍ୟ ଏଠାରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଭାବେ ନିଜର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ଭାରତରେ ଏହି ଚେତନାର ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ଘଟିଛି । ୧୯୩୬ ମସିହା ଜୁଲାଇ ଏଗାର ତାରିଖରେ କଲିକତାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ 'ପ୍ରଗତି ଲେଖକ ସଂଘ' । ୧୯୪୨ ମସିହା ମାର୍ଚ୍ଚ ୨୮ ତାରିଖରେ ଗଠିତ ହୁଏ କଲିକତାରେ 'ଫାସି ବିରୋଧୀ ଲେଖକ ଶିଳ୍ପୀ ସଂଘ' । ୧୯୪୩ ମସିହା ମେ' ୨୫

ତାରିଖରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ଭାରତୀୟ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ' ବା Indian People's Theatre Association ବା I.P.T.A. । ଦଳିତ ଶୋଷିତ ମଣିଷକୁ ସେମାନଙ୍କ ଦାବି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇବା ହେଉଛି ଏହି ସଂଘର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । 'ପ୍ରଗତି ଲେଖକ ସଂଘ'ର ଇସ୍ତାହାର ଥିଲା ଗଣନାଟ୍ୟ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଆଦର୍ଶ ଅର୍ଥାତ୍ "We believe that the new literature of India must deal with the basic problems of hunger and poverty, social backwardness and political subjection." ଏଠି କ୍ଷୁଧା, ଦାରିଦ୍ର୍ୟ, ରାଜନୈତିକ ପରାଧୀନତା, ସାମାଜିକ ପରାଙ୍ମୁଖତା ଆଦି ବିଷୟ ନେଇ ବେଶ୍ ଆଲୋଚନା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ପ୍ରଗତିବିରୋଧୀ ସମସ୍ୟା ଭାବେ ଅକର୍ମଣ୍ୟତା, ନିଶ୍ଚେଷ୍ଟତା, ଯୁକ୍ତିହୀନତା ଆଦିକୁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରାଗଲା ନାଟକରେ । ୧୯୪୩ ମସିହା I.P.T.A. ର ପ୍ରଥମ ବୁଲେଟିନ୍‌ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା - "It is a movement which seeks to make our arts the expression and organism of our people's struggle for freedom, economic justice and a democratic culture."

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ତାର ପ୍ରଭାବ ଫଳରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ବିବିଧ ସମସ୍ୟାର ମୁକାବିଲାପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଲା ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ । ଏଥିପାଇଁ ପାଣିପାଗ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାରଣ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ଅଗଷ୍ଟ ବିପ୍ଳବ, ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଦମନ, ହିଟଲରଙ୍କ ରୁଷ ଆକ୍ରମଣ, ଜାପାନର ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ନୀତି, ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ, ଶ୍ରମିକ ଧର୍ମଘଟ, ହିନ୍ଦୁ-ମୁସଲମାନ ସଂଘର୍ଷ, ଆଜାଦହିନ୍ଦ ଫୌଜ ଦ୍ୱାରା ଦେଶର ସ୍ୱାଧୀନତା ଦାବି, ଚୀନ୍‌ର ମୁକ୍ତି ସଂଗ୍ରାମ ଆଦି ବହୁ ଘଟଣା ସେହି ସମୟରେ ଘଟିଯାଇଛି, ଯାହା ଗଣନାଟ୍ୟର ଖୋରାକ ହୋଇଯାଇଛି । ଆନ୍ଦୋଳନ ନେବା ପାଇଁ ନାଟକ ଆଗେଇ ଆସିଛି । ପ୍ରଥମେ ପାର୍କ, ପରେ ଅଗଣା, ଗ୍ରାମ ଆଦିକୁ ବ୍ୟାପିଯାଇଛି ଏଇ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଏଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସେ ସମୟରେ ଲେଖାଗଲା ଗଣଚେତନାର ନାଟକ, ବିଜନ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'ଆଗୁନ', ଦିଗୀନ୍ଦ୍ର ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କର 'ଅଭିଯାନ', ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର 'ହୋମିଓପ୍ୟାଥି' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବାସ୍ତବରେ ଥିଲା ଏକ ସଚେତନ ପ୍ରୟାସ, ଯାହା ଦଳିତ ମଣିଷ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହି ଗଣନାଟ୍ୟର କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା - (୧) ଏଥିରେ ଗଣସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଅର୍ଥାତ୍ ଗୀତିକାର ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତକାର ଉଭୟଙ୍କ ଭୂମିକା ଗଣନାଟ୍ୟରେ ରହିଲା । (୨) କଳାକାରଗଣଙ୍କର ପୋଷାକପତ୍ର, ସାଜସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ପରିଚାଳନା ଆଦି ସାଧାରଣ ସ୍ତରର ଥିଲା, (୩) ଗଣନାଟ୍ୟରେ ମଞ୍ଚର ବ୍ୟୟବହୁଳତା ଅନେକାଂଶରେ କମିଗଲା । ସାଧାରଣ ଉଚ୍ଚ ଜାଗାରେ ଏମାନଙ୍କର ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ଖାଲି ଗୋଟାଏ ପରଦା ଟାଙ୍ଗି ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ ତାର ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଲା, (୪) ଯେହେତୁ ଏ ନାଟକ ଶ୍ରମିକ, କୃଷକ, ସର୍ବହରା ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ,

ଏଠି ସେମାନଙ୍କ ଚେତନାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଗଲା, (୫) ଜୀବନର ନୂଆ ନୂଆ ସମସ୍ୟାକୁ ଏହା ତୋଳିଧରିଲା ଏବଂ ସମାଧାନ ପାଇଁ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଲା, (୬) ଗଣନାଟ୍ୟ ହେଲା ଏକପ୍ରକାର ଯୌଥ ପ୍ରଯୋଜନା, ଏଥିରେ ଗଣର ସହଯୋଗ ରହିଛି । କୌଣସି ଜଣକର ପ୍ରତିଭାକୁ ଗଣନାଟ୍ୟ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଏନା, (୭) ଏଠି ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ନାୟକର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱର ଅବସାନ ଘଟିଲା । ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତି ହେଲା ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରତିନିଧି ଅର୍ଥାତ୍ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଗଲା । (୮) ଏହା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ବା ଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ଅବଲୁପ୍ତ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଗଣସଂଯୋଗର ସଂପ୍ରସାରଣ ମଧ୍ୟରେ ସଭ୍ୟତା, ସଂସ୍କୃତି ପୁଣିଥରେ ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଉଠିବ ।

ଗଣନାଟ୍ୟର ବକ୍ତବ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ୱଷ୍ଟ ଏବଂ ଶାଣିତ । ଗଣର ମଙ୍ଗଳ ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହାର ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ପେସାଦାରୀ ନୁହେଁ । ନିରନ୍ନ ଜନତାର ହା-ହୁତାଶ ଭରା ଜୀବନଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ଦଳିତ ବା ସର୍ବହରା ସମାଜ ପାଇଁ ଗଣନାଟ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବାରୁ ଏଥିରେ ରଙ୍ଗବେରଙ୍ଗର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ କିମ୍ବା ରଙ୍ଗିନ ଆଲୋକ ଦରକାର ହୁଏ ନାହିଁ । ଯୁଦ୍ଧଧ୍ୱସ୍ତ ପୃଥିବୀର ମଣିଷ ଏକତାର ମନ୍ତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିବାକୁ ପ୍ରସନ୍ଦ କରିଛି । ଜୀବନଟା ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅମୂଲ୍ୟ । ତେଣୁ ସେମାନେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ହେଲେ ସେମାନେ ଯେଉଁ ସମାଜରେ ଅଛନ୍ତି, ସେଠାରେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସାମାଜିକ ଅବିଚାର, କଳାବଜାରୀ, ଲୁଣ୍ଠନ, ଅସାମ୍ୟ ଥିବାବେଳେ, ଅନ୍ୟପଟେ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ, ମହାମାରୀ, ଜୀବିକାର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ଯୁଦ୍ଧର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଅଭିଶାପ ଆଦି ଲାଗିରହିଛି । ଏସବୁର ରୂପାୟନ ଗଣନାଟ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବେଶ୍ ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲା କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ଦର୍ଶନ ଭିତରୁ । ୧୯୬୨ରେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୁଏ । ପଶ୍ଚିମବଙ୍ଗରେ 'ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ' ମାର୍କସବାଦୀ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ସହିତ ରହିଲା । ୧୯୬୭ର ତୃତୀୟ ରାଜ୍ୟ ସମ୍ମେଳନରୁ ଗଣନାଟ୍ୟସଂଘ ନୂତନ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରି ଜନଗଣ ତାନ୍ତ୍ରିକ ବିପ୍ଳବ ପଥରେ ଆଗେଇଯାଏ । 'ଗଣନାଟ୍ୟ ପତ୍ରିକା' ସଂଘର ଘୋଷଣାନାମାକୁ ଆହୁରି ଜୋରଦାର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ଶାସନ ଓ ଶୋଷଣରୁ ମୁକ୍ତି ସହିତ ଦେଶର ସାର୍ବଭୌମତ୍ୱ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଏ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ । ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ଯେଉଁମାନେ ମାର୍କସବାଦ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ, ସେମାନେ ନୂଆ ସଂସ୍ଥା ଗଠନ କରି ଗଣନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପରିପ୍ରକାଶ କଲେ । ଉତ୍ତର ଷାଠିଏ ଦଶକର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଜାତୀୟ ପ୍ରଶ୍ନ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଏମାନେ ନାଟକରେ ଗର୍ଭିତ କଲେ । ଏ ସମୟର ପ୍ରମୁଖ ଘଟଣା ଥିଲା - ଚୀନ ଭାରତ ସମ୍ପର୍କ, ଭିଏତନାମ-କାମ୍ବୋଡ଼ିଆ ମୁକ୍ତିସଂଗ୍ରାମ, ରୁଷ ବିପ୍ଳବ, ଚୀନ ବିପ୍ଳବ, ଆମେରିକାର ନିଗ୍ରୋ ନିର୍ଯାତନା, ବମ୍ବେର ନୌବିଦ୍ରୋହ, କୃଷକ ସଂଗ୍ରାମ, ଶ୍ରମିକ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଖାଦ୍ୟ ସମସ୍ୟା,

ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷ ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଏବଂ ପରୋକ୍ଷ ଛାପ ଗଣନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା ।

ଆମେ ଯଦି ଭାରତର ଆତ୍ମାକୁ ଜାଣିବାକୁ ଚାହୁଁ ତେବେ ଆମକୁ ଫେରିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଗାଁ ଗହଳି ଭିତରକୁ । ଥିଏଟର କର୍ମୀମାନଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ସେମାନେ ତଳସ୍ତରରୁ ଗାଁଗହଳରୁ ଲୋକଙ୍କୁ ଜାତୀୟ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରାଇବା ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ଉନ୍ମାଦନା ସୃଷ୍ଟି କରାଇବା । ତେବେ ଏଠାରେ ଥିଏଟରର ଭାଷା ଯଥାସମ୍ଭବ ଲୋକଭାଷା ପରି ସରଳ ହେବା ଉଚିତ । ଆମ ନାଟକର ନାୟକ ସର୍ବଜନବୋଧ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରିବା ବିଧେୟ । ଏଥିପାଇଁ ଆମର ଲୋକପ୍ରିୟ ଲୋକକଥା ବା କ୍ଲାସିକ୍ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ନୂଆ ଢଙ୍ଗରେ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଥିଏଟର ପରିବେଷଣ କରିବା ଉଚିତ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜନ୍‌ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧିତ ହେଲା ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ ।

ଦିନ ଥିଲା ଆମ ଲେଖକଗଣ ଲୋକମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟାବଳୀକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ । ଆମେ ଏହାକୁ ଲୋକନାଟକ ବା ଜନନାଟ୍ୟ ବୋଲି କହୁଥିଲୁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଦେଶରେ ଏତେ ସମସ୍ୟା ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଲାଣି ଯେ ସେସବୁକୁ ଥିଏଟର ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତା'ପରେ ଅଧିକାଂଶ ହେଉଛି ଆଞ୍ଚଳିକ ସମସ୍ୟା । ଆଜି ଥିଏଟର ଏକ ସୀମିତ ଜନସାଧାରଣକୁ ଆବୋରି ବସିଛି । ବଡ଼ ବଡ଼ ସହରମାନଙ୍କରେ ଥିଏଟର ଆଜି କଫିହାଉସରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇଗଲାଣି । ଧୀରେ ଧୀରେ ଥିଏଟର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି । ତେଣୁ - "Institutions which impart theatre education should re-orient their policies and encourage only which such plays that have relevance to the country's present situation-plays which promote national solidarity and social justice. No theatre can exist if nation's intigrity is lost. If the theatre fails at this our to fulfil its social obligation it denies itself a chance for existence." (T. Esleigh)

ଲୋକନାଟକ ବା ଜନନ୍ନାଟ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସଂସ୍କରଣ ହେଉଛି Street Theatre ବା ପଥପ୍ରାନ୍ତର ନାଟକ । ବହୁ ଅଗ୍ରଗାମୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଜନଗଣର ସମସ୍ୟାକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସରକାର ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥାନ୍ତି । ଲୋକଙ୍କ ଭିତରେ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦିଗରେ ଏହି ଲୋକଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଲୋକମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟାକୁ ଲୋକମାନଙ୍କ ଭାଷାରେ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାନ୍ତି । ଆମ ଦେଶର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଅନୁଷ୍ଠାନ ହେଉଛି - 'ଜନନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ' "ଦ୍ୱାର ନାଟକ 'ହାଲ୍ଲାବୋଲ୍' ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସଫଦର ହାସ୍‌ମୀଙ୍କୁ ମୃତ୍ୟୁର ଶିକାର

ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ପାଟ୍ରିଅଟ୍‌ରେ ନମିତା ଉନିକୃଷ୍ଣନ ଲେଖିଥିଲେ - "In his death, Safdar has left a legacy, for he belongs to a family, in the broader sense of the word, whose fight is not confined to the occasional protest, the old demonstration, but is conducted every-day on the streets of every town and in every village of the country. And because he fought this silent struggle, the dramatist died. His loss is irreparable. We would be a much richer people if people like Safdar earned their right to life in this, our country." (15. 1.89- Patriot)

ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ, ଦେଶର ଜନଗଣଙ୍କ ସମସ୍ୟାର ଉତ୍‌ଥାପନ ଓ ସମାଧାନ କରାଇବା ଦିଗରେ ପିପୁଲ୍‌ସ ଥିଏଟର ବା ଜନନାଟ୍ୟର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଆଜିର ଜନସାଧାରଣ ନିଜ ପାଖରେ ଥିଏଟର ଦେଖିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ଥିଏଟର ସେମାନଙ୍କ ପାଖକୁ ଆସିଛି । ସେମାନଙ୍କ ହାନିଲାଭ, ସୁଖଦୁଃଖରେ ଥିଏଟର ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଏବେ 'ନାଟ୍ୟଚେତନା' ପ୍ରଯୋଜିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଆମେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିପାରିବା । ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ 'ଗୀତ', 'ବଳି' ଆଦି ନାଟକ ଏହାର ସଫଳ ଉଦାହରଣ । ଏ ସବୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟଚେତନା ଏକ ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି । ସ୍ଥାନକୁ ସ୍ଥାନ ବୁଲି ଲୋକଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କ ସମସ୍ୟା ବିଷୟରେ ବୁଝାଇବା ଏବଂ ସମସ୍ୟାର ନିରାକରଣ କରିବା ଦିଗରେ 'ନାଟ୍ୟଚେତନା' ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଅନ୍ୟ ପ୍ରକାରେ କହିଲେ ଏସବୁ ନାଟକ ହେଉଛି 'Theatre of protest' ର ନାଟକ ଯାହା ଦର୍ଶକ ଭିତରେ ଏକ ସାମାଜିକ ସଚେତନତାକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରେ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟ

ନାଟ୍ୟବିଧାର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରକ୍ରିୟା ହେଉଛି 'ଗୀତିନାଟ୍ୟ' । ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରାଣପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ବା ମାଧ୍ୟମ ହେଲା ଗୀତ । ନାଟକ ହେଉଛି ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଅସଲ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, କଥାବସ୍ତୁର ଗୀତିମୟ ଉପସ୍ଥାପନା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟର ଭାବରସାତ୍ମକ ରୂପର ଚିତ୍ରଣ କରିବା । ନାଟକର ଜନ୍ମ ଯେ ନୃତ୍ୟମିଶ୍ରିତ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ, ଏ କଥା କେହି ଅସ୍ୱୀକାର କରିବେ ନାହିଁ । ସଙ୍ଗୀତ କ୍ରମେ ସୁରଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଆବୃତ୍ତିରେ ପରିଣତ ହେଲା । ପରେ ପରେ ଏହି ଆବୃତ୍ତି ସ୍ୱାଭାବିକ କଥୋପକଥନରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । ଏହିପରି ଭାବେ ଭାବରସମୟ ସଂଳାପ ଆସିଛି । ନୃତ୍ୟଯୁକ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ସଂଳାପ, ଭାବପ୍ରକାଶକ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଓ କାହାଣୀ

ସଂଯୋଗରେ ନାଟକ ରୂପ ନେଲା । ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକର ମିଶ୍ରଣ ଫଳରେ ଏକ ନୂଆ ଶିଳ୍ପରୀତିର ଉଦ୍ଭବ ହେଲା ।

ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ ହେଲା ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନପାଇଁ । ଉତ୍ତେଜନାମୟ ଘଟଣାକୁ ଦେଖି କ୍ଲାନ୍ତ ଦର୍ଶକକୁ କିଛିଟା ମାନସିକ ଆଶ୍ୱସ୍ତି ଦେବା ପାଇଁ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ନେଲା । ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଗଭୀର ଓ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ଭାବର ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଅର୍ଥମୟ ସଂଳାପ ଅପେକ୍ଷା ଅର୍ଥାତୀତ ସଙ୍ଗୀତ ଅଧିକ ଉପଯୋଗୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ ହେଲା । ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ବା ପରିବେଶ, ନେପଥ୍ୟ ବିଧାନ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଚିତ୍ରିତ ଏବଂ ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ରଞ୍ଜିତ ହୋଇଉଠିଲା । ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବରାଜି ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ଫୁଟିଉଠିଲା । ନାଟକରେ ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କମ୍ ବେଶି ହୋଇଥାଏ । ନାଟକ ଏବଂ ଗୀତର ଅବସ୍ଥାନର ତାରତମ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଶ୍ରେଣୀବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଘଟଣା ଭିତରେ ରସବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ଆବେଦନ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ଗୀତମୟତା ଭିତରେ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ଓ ଗତି ପୂରାପୂରି ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ, ଗୀତ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ନାଟକରେ ସଂଳାପ ଓ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ପରିମିତ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ସଫଳ ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ-ଶ୍ରାବ୍ୟ, ବସ୍ତୁ-ଭାବ, ସୀମାର ବନ୍ଧନ ସହିତ ଅସୀମର ମୁକ୍ତି ଦେଖାଯାଏ ।

ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ପରସ୍ପର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ସୃଷ୍ଟି । ଗୀତ ଶ୍ରାବ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ନାଟକ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ । ଗୀତ ଶ୍ରାବ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୋତାର କଳ୍ପଲୋକ ଭାବ ଓ ରସର କିଛି ପରିମାଣରେ ଏକ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସେହିପରି ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସଂଳାପ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକର କର୍ଣ୍ଣଗହ୍ୱରରେ ଗୁଞ୍ଜରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଏହା ଶ୍ରାବ୍ୟ । ସଙ୍ଗୀତ ମାନବ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ବସ୍ତୁଜଗତଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେଇଯାଏ ଏକ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ଜଗତକୁ । ସେହିପରି ନାଟକ ମଣିଷକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବସ୍ତୁଜଗତ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ଅସୀମ ଜଗତର ଭାବଲୋକ ଭିତରେ ମଣିଷକୁ ବୁଡ଼ାଇ ରଖୁଥିବା ବେଳେ ନାଟକ ନାନା ସାମାଜିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତର ଦେଇ ମାନବର ଚିତ୍ତକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରେ ।

ସଙ୍ଗୀତ ମଣିଷକୁ ଘେନିଯାଏ ଏକ ଭିନ୍ନ ଇଲାକାକୁ, କିନ୍ତୁ ନାଟକ ମଣିଷକୁ ତା' ନିଜ ଜଗତ ସହିତ ମୁହାଁମୁହିଁ କରାଏ । ସଙ୍ଗୀତର ସମ୍ମୋହନୀ ଶକ୍ତି ନାଟକରେ ନ ଥାଏ । ନାଟକର କଥାଜଙ୍ଗଡ ଶକ୍ତି ଏବଂ ସମ୍ଭାବନା ସଙ୍ଗୀତରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଉଭୟ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକରେ ଆବେଗର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଆବେଗ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, ଗତିଶୀଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜକ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ସଙ୍ଗୀତର

ଆବେଗ ଧୀର, ଶାନ୍ତ ଏବଂ ଗଭୀର । ସଙ୍ଗୀତର ଆବେଗ ଯେଉଁ ରସ ସୃଷ୍ଟି କରେ, ତା' ମଧୁର । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଆବେଗ ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରିଥାଏ ।

ଗୀତିମୟନାଟ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟମୟ ଗୀତ ଏକା କଥା ନୁହେଁ । ଗୀତିନାଟ୍ୟ ସେତିକିବେଳେ ସଫଳ ହୁଏ, ଯେତେବେଳେ ଗୀତର ସ୍ୱାଭାବିକ ଧର୍ମ କିଛିଟା କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୋଇ ତାହା ନାଟ୍ୟରେ ବ୍ୟୟିତ ହୁଏ । ଯେଉଁଠି ଗୀତ ଆଂଶିକ ରହିଛି, ସେଠି ଗୀତ, ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ସହାୟକ ହୋଇପାରିଛି । ସଙ୍ଗୀତକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଯାଇପାରିଲେ, ତାହା ସର୍ବତୋଭାବେ ସଫଳ ହୁଏ । ସୁରର ଅମୂର୍ତ୍ତ ରୂପକୁ ନାଟକର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ମୂର୍ତ୍ତ କରାଯାଇପାରିଲେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ସଫଳତା ଲାଭ କରେ । ନାଟକର ଦ୍ରୁତଗତି ସହିତ ସଙ୍ଗୀତର ମନ୍ଦ୍ରମଧୁର ଗତି ଖାପ ଖାଇପାରିଲେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସଫଳ ହୁଏ । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଯଥାର୍ଥତା ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ଆମେ ଯାହାକୁ 'ଗୀତିନାଟ୍ୟ' ବୋଲି କହୁ, ସେହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ରଚନାକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ 'ଅପେରା' କୁହାଯାଏ । ଦୃଶ୍ୟ, ଅଭିନୟ, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଆବୃତ୍ତିର ସମ୍ମେଳନରେ ଅପେରାର ସୃଷ୍ଟି । ସାଧାରଣତଃ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ତିନୋଟି ଦେଶର ଅପେରା ଦର୍ଶକର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଛି, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଇଟାଲୀ, ଜର୍ମାନ ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସ, ଇଟାଲୀୟ ଅପେରା ସୁରସର୍ବସ୍ୱ । ଫରାସୀ ଅପେରା ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ । ଜର୍ମାନୀର ଅପେରା କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ । ଅପେରା କ୍ରମେ କ୍ରମେ ସଙ୍ଗୀତସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇପଡ଼ିଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ୱାଗନର ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ଅପେରାକୁ ନାଟ୍ୟପ୍ରଧାନ ସଙ୍ଗୀତନାଟ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ନାଟକ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସେହି ନାଟକର ବିକାଶରେ କେବଳ ସହାୟତା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଗୁଷ୍ଟାଭ କୋବେ (Gustav Kobbe) ତାଙ୍କର The Complete Opera Book ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଅପେରା ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି - "The theory evolved by wagner was that the lyric stage should present not a series of melodics for voice upon a mere framework of plot and versified story, but a serious work of dramatic art, the music to which should, both vocally and instrumentally, express the ever varying development of the drama."

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଇଟାଲୀରେ କମିକ ଅପେରା ବା Opera Buffa ର ଜନ୍ମ ହେଲା । ଏହି କୌତୁକପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପେରା ଯେତେବେଳେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ପହଞ୍ଚିଲା, ସେତେବେଳେ ତାର ରୂପ ବଦଳିଗଲା । ସେଠାରେ ଏହାର ନାମ ହେଲା Opera comique । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ । ଇଂଲଣ୍ଡର The Beggars' Opera ମଧ୍ୟରୁ ଜନ୍ମନେଲା 'ବାଲାଡ଼ ଅପେରା' । ଏଥିରେ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ସହିତ ଗୀତର ସଂଯୋଜନ ଘଟିଲା ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ, କିନ୍ତୁ ସଂଳାପ ଓ ଘଟଣାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦଶରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ରୂପକର କୌଣସି ନାଟକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ତେବେ କାଳିଦାସଙ୍କ 'ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀ'ରେ ଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ । ନାଟ୍ୟରାସକ, ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ, ରାସକ, ପ୍ରସ୍ଥାନ, ହଲ୍ଲୀଶ ଆଦି ସ୍ୱଳ୍ପ ଦୈର୍ଘ୍ୟବିଶିଷ୍ଟ ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ 'ପାଠ'ର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରୂପେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପରମ୍ପରା ଅତି ପ୍ରାଚୀନ । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତକରେ ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଏହା ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ବାଉରୀବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ଗୀତିନାଟ୍ୟର ବିକାଶ ସାଧନ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ ହାତରେ ଏହାର ଭୂୟୋବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ନବଜନ୍ମ ଦେଇଛନ୍ତି । ପୁରାଣ, ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଛଡ଼ା ଆଧୁନିକ ସାମାଜିକ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ବହୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚନା କରାଯାଇଛି ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନ ରୂପ ଭାବେ ସମାଲୋଚକଗଣ 'ଗୀତିଗୋବିନ୍ଦ'କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଊନବିଂଶ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗ ପୂର୍ବରୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଲିଖିତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ୧୮୪୮ ମସିହା ବେଳକୁ ପ୍ରଥମ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ପୁରୀର ଶଙ୍କର ମିଶ୍ରଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ କୃପାସିନ୍ଧୁ ମିଶ୍ର ଶତାଧିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଲେଖିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ୧୮୬୮ରେ ରଚିତ ରଘୁନାଥ ପରିଚ୍ଛାଙ୍କ 'ଗୋପୀନାଥବଲ୍ଲଭ ନାଟକ'କୁ ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ଏକ ସଙ୍ଗୀତପୂର୍ଣ୍ଣ ଯାତ୍ରା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସମୟର ବିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପାଦ ମିଳେଇ ଚାଲିଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଭିକାରି ନାୟକ, ଗୋପାଳଦାସ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ରଘୁନାଥ ପଣ୍ଡା, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ଯଦୁମଣି କାନୁନ୍‌ଗୋ, ଶରତ ମୂଳିଆଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିସମ୍ଭାର ଭିତରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ନିଜକୁ ସୁସଙ୍ଗଠିତ କରିପାରିଛି ।

ଅପେରା ବା ସଙ୍ଗୀତ ନାଟ୍ୟ

ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରାର ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଲୋକପ୍ରିୟ ଧାରା ହେଉଛି 'ଅପେରା' । ଇଟାଲୀରେ ଷୋଡ଼ଶ ଶତକରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଫ୍ଲୋରେନଟାଇନ୍‌ର ଜଣେ ଅଭିଜାତ ବ୍ୟକ୍ତି ଗିଓଭାନି ଏବଂ ତାଙ୍କ ଦଳର ପ୍ରେରଣା

ଭିତରୁ ଏହାର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳକୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ ବା ସମବେତ ସଙ୍ଗୀତ କିଛିଟା ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇପଡ଼ିଥାଏ । ତାକୁ ପୁନର୍ଜୀବିତ କରିବା ପାଇଁ ଗିଓଭାନି ଆହ୍ୱାନ ଦେଲେ । ତାଙ୍କ ଗ୍ରୁପ୍‌ର ଜନୈକ କବି ରିନୁସିନୀ 'କଥା' ଏବଂ ଆଉ ଜଣେ 'ଗାନ'କୁ ମିଶାଇ ୧୫୯୪ରେ Dafne ଅପେରାକୁ ଜନ୍ମ ଦେଲେ । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ପଥ ପରିଷ୍କାର ହୋଇଗଲା । ଗିଓଭାନି ଏଥିରେ କବିତା ସହ ସଙ୍ଗୀତର ସମନ୍ୱୟ କରିଥିଲେ । ସାଙ୍ଗୀତିକତା ବେଶି ପରିମାଣରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରୁଥିଲା । ଆଉ କିଛି ବର୍ଷ ପରେ କ୍ଲଡିଓ ମାନ୍‌ଟିଭାର୍ଡି କହିଲେ, କବିତା ଓ ସଙ୍ଗୀତର ସମନ୍ୱୟର କିଛି ଅର୍ଥ ନାହିଁ, ଅପେରା ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ସଙ୍ଗୀତର ଇଲାକା । ୧୬୦୭ ଓ ୧୬୦୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ସେ ଲେଖିଲେ Orfeo ଏବଂ Arianna ଅପେରା । ତାଙ୍କ ପରେ ପରେ ଇଟାଲୀର ଜନସାଧାରଣ ଅପେରାକୁ ଆଗ୍ରହର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

୧୬୩୭ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ପ୍ରଥମ 'ଅପେରା ହାଉସ' ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ପ୍ରଭାବ ଫ୍ରାନ୍‌ସ ଏବଂ ଅଷ୍ଟ୍ରିଆରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଆଖିଦୃଶିଆ ସାଜସଜ୍ଜା ଏବଂ ମନମତାଣିଆ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଭାବରେ ଅପେରାର 'କଥା' ଭାଗ ଗୌଣ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଇଟାଲୀରେ ସପ୍ତଦଶ ଶତକରେ 'ଅପେରା' ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଏଇ ସମୟରେ ମଧ୍ୟ ଇଂଲଣ୍ଡରେ 'ଅପେରା' ଜନ୍ମ ନେଲା । ଏଠାରେ ଅପେରାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇଥିଲେ ଉଇଲିୟମ ଡି ଏଭେନାଣ୍ଟ । ଇଟାଲୀୟ ଆଦର୍ଶକୁ ଆଧାର କରି ସେ ଲେଖିଲେ - The Siege of Rhodes, The Cruelty of the Spaniards in Peru, The History of Sir Francis Drake ଇତ୍ୟାଦି ଅପେରା । ଏହି ସବୁ ଅପେରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରିଥିଲା । କାରଣ ଏହାର ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା ଏବଂ ମଧୁର ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ବିମୋହିତ କରିଥିଲା ।

ପରେ ପରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ମୌଳିକ ଅପେରା ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଲା । ଇଂରାଜୀ ଆଦର୍ଶକୁ ଭିତ୍ତି କରି ଗଢ଼ିଉଠିଲା ଡ୍ରାଇଡେନଙ୍କ Albion and Albanious, King Arthur, The British Worthy ଇତ୍ୟାଦି ଅପେରା । କେହି କେହି ଏଗୁଡ଼ିକୁ 'ଡ୍ରାମାଟିକ ଅପେରା' କହନ୍ତି । ସଂଳାପ, ଗୀତ ଏବଂ ବାଦ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର ଅପେରାଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରାୟତଃ ସଂଳାପ ଆଦୌ ନ ଥିଲା । ଗାନ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର ଦିଆଯାଉଥିଲା । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପାର୍ଶେଲ ନାମକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଯୋଗୁଁ 'ଡ୍ରାମାଟିକ ଅପେରା' କିଛି କାଳ ପାଇଁ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ପରେ କିନ୍ତୁ ଏହା ଦବିଗଲା । ପୁନର୍ବାର ଇଟାଲୀୟ ଅପେରାର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚଳିତ ହେଲା ।

ଅପେରାର ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପ ଅଛି, ଯାହାର ନାମ ହେଉଛି 'କମିକ୍ ଅପେରା' । ଇଟାଲୀର ନେପଲ୍‌ସଠାରେ ଏହାର ଜନ୍ମ । କୃଷକ ପରିବାରର କାହାଣୀ ଫାର୍ସ ଢାଞ୍ଚାରେ ସଙ୍ଗୀତରେ ଭରପୂର ହୋଇ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଏଇ 'କମିକ୍ ଅପେରା'

ବେଶି ନାଁ କରିଥିଲା ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଇଂଲଣ୍ଡରେ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ହାଲ୍‌କା ଧରଣର ଅପେରା ବିକାଶ ଲାଭ କରିଥିଲା । ଏଗୁଡ଼ିକୁ 'ବାଲାଡ଼ ଅପେରା' କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏହାର ସାର୍ଥକ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ୧୭୨୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦର ଜନ୍‌ଗେ'ଙ୍କର ବହୁ ପ୍ରଶଂସିତ ଲେଖା The Beggar's Opera । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ସ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ । ଏଥିରେ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ସ୍ଥାନ ପାଏ । ହାସ୍ୟରସରେ ଭରପୂର ଏହି ବାଲାଡ ଅପେରା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ । ଜନ୍ ଗେ' ହେଲେ ଏଇ 'ବାଲାଡ ଅପେରା'ର ସ୍ରଷ୍ଟିକର୍ତ୍ତା । ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ବାଲାଡ ଅପେରା ହେଲା 'Achilles' । ଏହି ବାଲାଡ ଅପେରାକୁ ଅଧିକ ସମୃଦ୍ଧ କରିଥିଲେ ହେନରି ଫିଲଡ଼ିଙ୍ଗ ।

ଅପେରାକୁ ଦେଖିଲେ ଜଣାପଡ଼ିବ, ଏଥିରେ ପୁରାଣ, ଇତିହାସ ଏବଂ କଳ୍ପନା ଆଦିରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ସଙ୍ଗୀତର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ତର ଉପରେ ଏହା ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ରଚନା । ସଙ୍ଗୀତ କେବଳ ଏହାର ମାଧ୍ୟମ ନୁହେଁ, ପରନ୍ତୁ ଏକ ଅବିଭାଜ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଅପେରାର ଉପଭେଦ ହେଉଛି ଲାଇଟ ଅପେରା, ଗ୍ରାଣ୍ଡ ଅପେରା । ଲିବରେଟୋ (Liberatto) ହେଉଛି ଅପେରାର ଏକ ପାଠ୍ୟ ସଂସ୍କରଣ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ତର ଉପରେ ସଂଳାପ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଅଲଗା ଅଲଗା ଅପେରା ଲେଖାଯାଇପାରେ । ଅପେରାର କଥାସୂତ୍ର ଉପରେ କମ୍ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଧ୍ୱନ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଏ । ଅପେରା ଲେଖକଙ୍କର କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଥିବା ଦରକାର । ଏଥିପାଇଁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ଅଧିକ ରହୁଥିବାରୁ ନାଟକର ନାଟକୀୟତା ଯେପରି ହାନି ନ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ସାବଧାନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ପ୍ରଦର୍ଶନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅପେରାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ବିଧାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅଭିନୟର ସଫଳତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ କଳାକାରଗଣ 'ଗାନକଳା' ବିଷୟରେ ଭଲଭାବେ ଜାଣିବା ଦରକାର । ସଙ୍ଗୀତର ଅଧିକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହୁଥିବାରୁ, ଅଭିନେତା ତାଳ, ଲୟ ଏବଂ ସ୍ୱର ମଧ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ସନ୍ତୁଳନ ସ୍ଥାପନପୂର୍ବକ ନାଟ୍ୟାର୍ଥକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାନ୍ତି । ନାଟକୀୟ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ସଙ୍ଗୀତ, ଅଭିନୟ ଆଦି ମଧ୍ୟରେ ସନ୍ତୁଳନ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଲେ ଅପେରା ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ଅପେରାରେ ପ୍ରଥମେ ରଙ୍ଗପ୍ରଭାବ ଉତ୍ପନ୍ନ କରାଯାଏ । ପରେ ପରେ ନାଟକୀୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଧ୍ୱନିତ କରାଯାଏ । ତାହାପରେ କଳାତ୍ମକ ଗାୟନ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ଉପସ୍ଥାପନା ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟବିଧାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ରଙ୍ଗବିଧାନରେ ଅଭିନେତା, ଭାବନଟ, ବାଦ୍ୟବୃନ୍ଦ ଏଇପରି ତିନିପ୍ରକାର ଦଳ ରହିଥାନ୍ତି । ଏଠି କେହି କାହାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ ରଙ୍ଗବିଧାନ ଠିକ୍ ଭାବେ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଅପେରା ପାଇଁ ଭଲ 'ନାଟ୍ୟ'ର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି, ଯେଉଁଥିରେ ଆଦ୍ୟପ୍ରାନ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ଯୋଜନା

କରାଯାଇପାରିବ । ଏପରି ସଙ୍ଗୀତ ଯୋଜନା କରିବାକୁ ହେବ, ଯେଉଁଥିରେ ଚରିତ୍ରାଙ୍କନର କ୍ଷମତା ରହିଥିବ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅପେରା ଅଧିକ ଅନ୍ୱେଷଣ ଆବଶ୍ୟକ କରୁଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଅପେରାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇଛନ୍ତି ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ । ତାଙ୍କର 'ଶ୍ରୀଗଣେଶ, ଲକ୍ଷ୍ୟହୀରା, ମା'ଦୁର୍ଗା', ଆଦି ବହୁ ଅପେରା ଆକାଶବାଣୀରୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳ ଦାସ ଆଦି ଅପେରା ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଛୋଟରାୟ ନୂଆ ଜୀବନ ଦେଇ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ଗୀତାଭିନୟ

ଲୋକନାଟକର ଏହା ଏକ ଫର୍ମ । ଥିଏଟାରୀ ମଞ୍ଚର ଜନ୍ମ ପରେ ପରେ ଗୀତାଭିନୟର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଉଭୟଙ୍କୁ ନେଇ ଗୀତାଭିନୟର ଉଦ୍‌ଭବ । ଗୀତାଭିନୟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟର ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ । ଉଭୟଙ୍କ ଗତିପଥ ସମାନ ନୁହେଁ । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଗୀତାଭିନୟରେ ଗୀତର ଆଧିକ୍ୟ ଥାଏ । ଏଥିରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ଭଳି କାହାଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ, ବିସ୍ତାର ଏବଂ ଜଟିଳତା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଏହାର ଆଧାର ଭୂମି ।

ଗୀତାଭିନୟ ମଧ୍ୟ ଯାତ୍ରାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଏଥିରେ ଭକ୍ତିରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଥାଏ । ପୁରାଣର କାହାଣୀ ଏଥିପାଇଁ ଖୋରାକ ଯୋଗାଇଥାଏ । ଗୀତାଭିନୟ ସାଧାରଣତଃ ଅତିରଞ୍ଜକଧର୍ମୀ । କାହାଣୀର ଆତିଶଯ୍ୟ, ଚରିତ୍ରର ମଜାଦାର ସଂଳାପ, ଭାଷାର ମିଶ୍ରିତ ରୂପ ଗୀତାଭିନୟକୁ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ଏଥିରେ ଗୀତ, ନାଚ ଓ ବାଦ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଏବଂ ଗୀତାଭିନୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । ଡଃ କୃଷ୍ଣଚରଣ ବେହେରା 'ଓଡ଼ିଶାର ଯାତ୍ରା ଓ ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟଧାରା' ପୁସ୍ତକ (ପୃ-୧୩୬/୧୩୭)ରେ କହନ୍ତି - ''ଅନୁସନ୍ଧାନରୁ ଜାଣୁଛି - ଏହି ତିନିଟି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ କହିଲେ, ସଙ୍ଗୀତ ସମାବେଶର ଅନୁପାତ ଘେନି ଯାହା କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦର୍ଶାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ସୁଆଙ୍ଗ ସଙ୍ଗୀତର ସର୍ବସ୍ୱ । ଗୀତାଭିନୟରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ପ୍ରାୟ ଅଧା ଅଧା, ନୋହିଲେ ସଙ୍ଗୀତ ଶତକଡ଼ା ୭୫ ଭାଗ ଏବଂ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ୨୫ ଭାଗ । ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ସେହିପରି ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ଅଧା ଅଧା, ନୋହିଲେ ସଙ୍ଗୀତ ଶତକଡ଼ା ୨୫ ଭାଗ ଏବଂ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ୭୫ ଭାଗ । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ନ ଥିବାର ଦେଖାଯାଏ ।''

ତତ୍କାଳୀନ ଲେଖକଗଣ ମଧ୍ୟ ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତାଭିନୟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖିପାରି ନାହାନ୍ତି । ବିଷୟ ନାମକରଣବେଳେ ସୁଆଙ୍ଗ ବା ଗୀତାଭିନୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ, ଗୋପାଳ ଦାସଙ୍କ ଜୟନ୍ତ ଜୟଗୋପାଳ ନାଟକ, ଗୀତାଭିନୟ ଓ ସୁଆଙ୍ଗ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ 'ସୀତାଚୋରି ସୁଆଙ୍ଗ ବା ସୀତାଚୋରି ଗୀତାଭିନୟ, ବିଦ୍ୟାସୁନ୍ଦର ଗୀତାଭିନୟ ବା ବିଦ୍ୟାସୁନ୍ଦର ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୋପାଳ ଦାସଙ୍କ ମାରୁଆଡୀ ସୁଆଙ୍ଗ ବା ପୁରନମଲ ଗୀତାଭିନୟ' ଇତ୍ୟାଦି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପ୍ରାୟ ତୃତୀୟ ଦଶକରୁ ଗୀତାଭିନୟ ରଚନାର ପରମ୍ପରା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ଭାଗୀରଥି ମହାପାତ୍ର, ତ୍ରିପତି ଗାୟକରତ୍ନ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱାଇଁ, ଘନଶ୍ୟାମ ଦାସ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ଗୀତାଭିନୟ ରଚନା କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ 'ମେଘନାଦବଧ, ଦଣ୍ଡୀପର୍ବ ଗୀତାଭିନୟ, ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଙ୍କ ବାଲ୍ୟବିନୋଦ ଗୀତାଭିନୟ', ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ଶ୍ରୀରାମ ବନଗମନ ଗୀତାଭିନୟ' ଆଦିରେ ଆମେ ଗୀତାଭିନୟ, ସୁଆଙ୍ଗ ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଫେଣ୍ଟାଫେଣ୍ଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା ।

ଗୀତାଭିନୟରେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ହାରମୋନିୟମ୍, ତୁବିତବଲା, ପଖାଉଜ, କ୍ଲାରିଓନେଟ, ବଂଶୀ ଇତ୍ୟାଦି ବାଦନ କରାଯାଉଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ନୂଆ ନୂଆ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରମାନ ସଂଯୁକ୍ତ ହେବାଫଳରେ ଏହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ରସପ୍ରଣୋଦିତ ଏକ ଭିନ୍ନ ସୃଷ୍ଟିର ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ

ନାଟ୍ୟ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ଅନ୍ୟତମ ବିଭାଗ ହେଉଛି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ହେଉଛି ମଣିଷର ଏକ ଆଦିମତମ ଶିଳ୍ପ । ଏଇ ନୃତ୍ୟ ପୁଣି ଏକକ ନୃତ୍ୟ, ସମବେତ ନୃତ୍ୟ । ସେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟ କହିଲେ ବୃନ୍ଦନୃତ୍ୟକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଏକକ ନୃତ୍ୟ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଛି । ଏହା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା ଛନ୍ଦବଦ୍ଧ ପଦଚାଳନା, ଅଙ୍ଗସଂଚାଳନ, ପେଶି ସଂଚାଳନ, ଉଲଂଘନ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ । ବିଭିନ୍ନ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ବିକାର ମଧ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥିଲା ଏସବୁ ମାଧ୍ୟମରେ ; ଯଥା : କାନ୍ଦିବା, ବିଳାପ କରିବା ଆଦି । ଯେତେବେଳେ ପଦଚାଳନା, ହସ୍ତଚାଳନା ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା ଏବଂ ଛନ୍ଦ, ଲୟ, ତାଳ ଆଦିର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଛାଞ୍ଚରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ତାକୁ ନୃତ୍ୟ କୁହାଗଲା । ତାଳ, ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କଲା ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ସୁର । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନର୍ତ୍ତକ ଏବଂ ବାଦ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମୁଖରୁ ଚିତ୍କାର ଏବଂ ଭାଷାହୀନ ନାନା ପ୍ରକାର ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । କାଳକ୍ରମେ ମଣିଷର ମୁଖନିସୃତ ଧ୍ୱନିପୁଞ୍ଜ ଅର୍ଥମୟ ଏବଂ ଭାବପ୍ରକାଶକ୍ଷମ ଭାଷାରେ ପରିଣତ ହେଲା । କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତରେ ଭାଷା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ।

ଯେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୃତ୍ୟ କେବଳ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସହକାରେ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା, ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୃତ୍ୟ ଥିଲା ଆକର୍ଷଣର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ । ହେଲେ ଯେତେବେଳେ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ତା' ସହିତ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଗଲା, ସେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱ କିଛିଟା ହ୍ରାସ ପାଇଲା । ତାର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ଖଣ୍ଡିତ ହେଲା । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ସହିତ ଯେତେବେଳେ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ଅଂଶ ଏବଂ କାହାଣୀ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଥିଲା, ସେତେବେଳେ ତାହା ହୋଇଗଲା ନାଟକ । ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ଅଂଶ ସଂଳାପରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । କ୍ରମେ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ସୁସମ୍ବନ୍ଧ ହେଲା । ନୃତ୍ୟ ଭିତରୁ ନାଟକ ଆସିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, କାଳକ୍ରମେ ନାଟକରୁ ନୃତ୍ୟ ଦୂରେଇଗଲା । ନୃତ୍ୟ ପରି ଗୀତ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଅବହେଳିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହୋଇଗଲା କେବଳ 'ସଂଳାପସର୍ବସ୍ୱ କାହାଣୀ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନୃତ୍ତ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । ଅଭିନୟହୀନ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ହେଲା 'ନୃତ୍ତ' । ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଭାବର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ ତା' ହେଲା 'ନୃତ୍ୟ' । ବାକ୍ୟାର୍ଥ ଏବଂ ପଦାର୍ଥର ରସଯୁକ୍ତ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଭାବଯୁକ୍ତ ଅଭିନୟକୁ ଭରତ ନାମ ଦେଲେ 'ନାଟ୍ୟ' ।

ନୃତ୍ୟ ପୁଣି ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା - ତାଣ୍ଡବ ଏବଂ ଲାସ୍ୟ । ଶିବଙ୍କ ଅନୁଚର ତଣ୍ଡୁ, ଭରତଙ୍କୁ ଯେଉଁ ଭୟଙ୍କର ନୃତ୍ୟ ଦେଖାଇଥିଲେ, ତାହା ହେଲା 'ତାଣ୍ଡବ' । 'ଲାସ୍ୟ' ନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ ପାର୍ବତୀ । ହସ୍ତସଞ୍ଚାଳନ, ହସ୍ତର ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା, ପଦଚାରଣ, ମଣ୍ଡଳ, ଗତି, ଭାବପ୍ରକାଶକ ନାନା ଅଙ୍ଗ ଉପାଙ୍ଗର କ୍ରିୟାପ୍ରକ୍ରିୟା ବିଷୟରେ ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ରତ୍ନାକର, ଅଭିନୟ ଦର୍ପଣ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଆଦିରୁ ମିଳେ । କେତେକ ସମୟରେ ନୃତ୍ୟ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପ ରୂପରେ ଦେଖାଦେଇଛି ; ଯଥା - କଥକ ଏବଂ ଭାରତନାଟ୍ୟମ୍ । ଅନେକ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ଲୋକଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ, ଦେବଦେବୀ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଘଟଣା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ତେବେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ, କେବଳ ନୃତ୍ୟ ହିଁ କୁହାଯିବ । ପାଇକ, ଆଲକାପ, ଝୁମର ଆଦିରେ କିଛି ପରିମାଣରେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଉପାଦାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତଥାପି ଏଗୁଡ଼ିକ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ନୁହେଁ ।

ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଧା । ନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ନୃତ୍ୟଶିଳ୍ପର ଉପସ୍ଥାପନା ହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ । ହେଲେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ମାତ୍ର, ନାଟକ ପରିବେଷଣ ତାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟକର ଭାଷା ହେଉଛି ଅର୍ଥମୟ କାବ୍ୟ ସମଷ୍ଟି, ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଭାଷା ହେଲା ଗୀତି । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଭାଷା ହେଲା ନୃତ୍ୟ । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ଅପେକ୍ଷା ବାକ୍ୟର ଭାଷା ଅଧିକ ହେଲେ, ତାହା ସଫଳ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ବାକ୍ୟଗତ ଭାଷା ଦୁଇଟି ମାଧ୍ୟମରେ ଆସିପାରେ । ପ୍ରଥମଟି ନେପଥ୍ୟରୁ ନୃତ୍ୟର ଘଟଣା ଆସିପାରେ । ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି

ଆବୃତ୍ତି କିମ୍ବା ଭାଷଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଦ୍ୱିତୀୟଟି, ବାକ୍ୟାଶ୍ରୟୀ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ବେଳେବେଳେ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବେ ଭାବ କିମ୍ବା ପରିବେଶକୁ ବୁଝାଇବାପାଇଁ, କେତେବେଳେ ସଂଳାପରୂପେ ଏକକ ସଙ୍ଗୀତର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

ଯେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାପଡ଼େ ବା ଦର୍ଶକଗଣ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ବୁଝିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି, ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୃତ୍ୟ ବୁଝିବାକୁ ଦରକାର ହୁଏ । ବାକ୍ୟମୟ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର, ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ହସ୍ତପଦ ସଞ୍ଚାଳନ ଗତି, ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତି ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ଫୁଟିଉଠେ । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, ଭାବପ୍ରକାଶକ ନୃତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଗତିଶୀଳ ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟିକରି, ଉତ୍ତେଜନାମୟ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ତାକୁ ଆଗେଇନେବା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ନାଟ୍ୟରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିହୁଏ । ବେଳେବେଳେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ନୃତ୍ୟର ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ଅନେକ ବୁଝିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସେମାନେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ରୂପଟିର ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ଫଳରେ ନାଟ୍ୟ ରୂପଟି କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ହୁଏ ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଲୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ । ଦ୍ରୁତଲୟର ନୃତ୍ୟ ନାଟକର ଗତିବେଗ ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନୃତ୍ୟ, ନାଟ୍ୟଘଟଣା ସହିତ ଭଲଭାବେ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବା ଦରକାର । ଘଟଣା ବହିର୍ଭୂତ ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ପାଇଁ ଏକପ୍ରକାର ମୂଲ୍ୟହୀନ । ପ୍ରତିଟି ନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପୂର୍ବ ଏବଂ ପର ଘଟଣା ଅନୁସାରୀ ହେବା ବିଧେୟ । ଖାଲି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟ ଖଞ୍ଜିଦେଲେ ହେବ ନାହିଁ, ତା' ଭିତରେ ଘଟଣାର ପରିବର୍ଦ୍ଧମାନଗତି, ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଉତ୍ତେଜନା ଆଦିର ଯଥାର୍ଥ ଚିତ୍ରଣ ହେବା ଦରକାର । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଏଥିରେ ଭାବରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ବାଉଁଶ ଓ ତାର ତିଆରି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ କରୁଣ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଚର୍ମ ଏବଂ ଶିଙ୍ଗ ତିଆରି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ଯୁଦ୍ଧଜନିତ ଘଟଣା ଅର୍ଥାତ୍ ବୀର ଏବଂ ରୌଦ୍ର ରସର ଉପଯୋଗୀ ହୋଇଥାଏ । 'ବାଲେ' ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ଏଥିରେ ମୂକ ଅଭିନୟ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ବା କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ପ୍ରଥମେ ବାଲେରେ କ୍ଲାସିକ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା କିନ୍ତୁ ପରେ ଏଥିରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଘଟଣା ରୂପ ନେଲା । ସ୍ଲିପିଙ୍ଗ ବ୍ୟୁଟି, ସ୍ୱାନ୍‌ଲୋକ୍ ଇତ୍ୟାଦି ବାଲେର ଆବେଦନ ବେଶ୍ ଚିରନ୍ତନ । ୟୁରୋପରେ ସବୁଠି ବାଲେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ଆଜି ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଜାପାନର କାବୁକି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଚିତ୍ରବିଚିତ୍ର ପୋଷାକ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ବାଦ୍ୟସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମଝିରେ ମଝିରେ କିଛି କିଛି ଉଚ୍ଚ ଏବଂ ଗମ୍ଭୀର କଥାର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହା ନୃତ୍ୟ ଉପରେ ଆଧାରଶୀଳ । ମୟୂରଭଞ୍ଜର ଛଉ ନାଚ ହେଉଛି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଏକ ସଫଳ

ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଉତ୍ତେଜକ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାକୁ ପରିଣତି ଦିଗକୁ ଟାଣିନିଏ । ଏଥିରେ ଦ୍ରୁତ ପଦକ୍ଷେପ, ପୁନଃ ପୁନଃ ଘୂର୍ଣ୍ଣନ, ଦ୍ରୁତ ଉଲ୍ଲଙ୍ଘନ, ଶିର ସନ୍ଧ ବକ୍ଷ କମ୍ପନ ଇତ୍ୟାଦି ଦୃଶ୍ୟ ବୀରରସ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ଏହି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ୱର । ପ୍ରଥମରୁ ମୟୂରଭଞ୍ଜ 'ଛଉ'ରେ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ଏବେ ତାହା ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ନେପଥ୍ୟରୁ ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଚାରୋଟି ପ୍ରଧାନ କ୍ଲାସିକ ନାଟ୍ୟଧାରା - ଭାରତନାଟ୍ୟମ୍, କଥକ, କଥାକଳି, ମଣିପୁରୀ ଭିତରୁ କଥାକଳି ହେଉଛି ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ରାମାୟଣର କାହାଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ନୃତ୍ୟ, ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସଂପାଦନ କରାଯାଇଥାଏ । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରୀମାନେ ମଧ୍ୟ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତରେ ଭାଗ ନେଇଥାନ୍ତି । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ଅଭିନୟ ସହିତ ଆବୃତ୍ତି ଗୋଟିଏ ସ୍ୱରରେ ଚାଲିଥାଏ । କଥାକଳିରେ ସାଜପୋଷାକ, ଶିରସଜ୍ଜା, ମୁଖର ଲେପନ ଇତ୍ୟାଦି ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର ଏବଂ ଭୟ ବିସ୍ମୟ ଉଦ୍ରେକକାରୀ । ମଣିପୁରୀରେ ଘଟଣାର ଗତିବେଗ ଏବଂ ନାଟକୀୟତା କମ୍ । ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଆମେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଧାରା ଅବ୍ୟାହତ ଥିବା ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ହସ୍ତ, ପଦ, ମୁଖ, ଗ୍ରୀବା ସଞ୍ଚାଳନ ଆଦି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱର ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତର ତାଳେ ତାଳେ ଝଙ୍କୃତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହା କେବଳ ନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ସୀମିତ ଥିଲା । ପରେ ଏଥିରେ ଅଭିନୟ ସହିତ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦିତ ହେବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ପୁରାଣର କାହାଣୀ, ଉପକାହାଣୀ ଏହି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟକୁ ଏକ ସାବଲୀଳ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛି ।

ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଚଣ୍ଡାଳିକା, ଶ୍ୟାମା, ଚିତ୍ରାଙ୍ଗଦା ଇତ୍ୟାଦି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଫଳ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ମୟୂରଭଞ୍ଜ 'ଛଉ'ର ନଟରାଜ, କଳଙ୍କଭଞ୍ଜନ, କାଳୀୟଦଳନ, ମାୟାଶବରୀ, ମେଘଦୂତ ଇତ୍ୟାଦି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଫଳ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ସେସବୁର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବ ରହିଛି । ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାରୁ, ଦର୍ଶକର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଦେଖାଯାଉଥିବା ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ, ଚଢ଼େଇଆ ଚଢ଼େଇଆଣୀ ନୃତ୍ୟ, ଘୋଡ଼ାନୃତ୍ୟ, ବାଘନୃତ୍ୟ, କେଳାକେଳୁଣୀ ନୃତ୍ୟ ଆଦି ଲୋକନୃତ୍ୟ ହେଉଛି 'ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ'ର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ଗଣ ଜର୍ମାନ ଦେଶର ବସନ୍ତ ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ସମ୍ପର୍କୀୟ ନୃତ୍ୟକୁ ଆଦିମତମ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ

ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଆଉ ଏକ ସୋପାନ ହେଉଛି 'ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ' । ଏଥିରେ ନାଟକ ସହିତ କାବ୍ୟ ଉଭୟ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ଏବଂ କାବ୍ୟନାଟକ ଉଭୟ ଏକ ନୁହନ୍ତି । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ପଦ୍ୟ ଛନ୍ଦ ହେଉଛି ଏହାର ବିଶେଷତ୍ୱ । ତାରି ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକୀୟତା ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ ।

ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ଇତିହାସରେ (ପୃ-୪୮୮/୪୮୯) ଆଲୋଚକ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି, ''କାବ୍ୟ ଓ ନାଟକର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କକୁ ନେଇ ସମାଲୋଚକଗଣ ଅନେକ କଥା କହିଛନ୍ତି । ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଆକାଶର ନୀଳିମାରେ କାବ୍ୟର ଅଭିସାର ଆଉ କଠିନ ମାଟିର ଉପଳ ପଥରେ ନାଟକର ଅଭିଯାନ । ଶ୍ଳଥ ବିଶ୍ରାନ୍ତ ଜୀବନ ସମ୍ଭୋଗରେ କାବ୍ୟର ପରିତୃପ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଦ୍ରୁତ ଏବଂ ଅଶାନ୍ତ ଜୀବନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ନାଟକର ଉଲ୍ଲାସ । ତେବେ ଏ ଦୁଇର ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ମେଳ ରହିଛି । ଉଚ୍ଚତମ କବି କଳ୍ପନାରେ ଜୀବନର ଗଭୀରତମ ସତ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ । ନାଟକର ଭାଷା ପଦ୍ୟ ହେଉ କି ଗଦ୍ୟ ହେଉ, ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟକୁ କବିର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଓ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଆୟତ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ, ତେବେ ଯାଇ ତାହା ବଡ଼ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ହୋଇପାରିବ । ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର କଥା ହିଁ ଲିଖିତ ହୋଇଯାଏ । କିନ୍ତୁ ସେହି ବାସ୍ତବ ଜୀବନର କଥା ଯେତେବେଳେ କବିକର୍ତ୍ତୃକ ଚିତ୍ର ଓ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ସମର୍ପିତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତାହା ଅମରତ୍ୱ ଲାଭ କରେ ।''

ବିଶ୍ୱର ଯେତେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଅଛି, ସେସବୁ ପଦ୍ୟ ଛନ୍ଦରେ ଲେଖାଯାଇଛି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ, ଏପରିକି ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ନିଆଯାଇପାରେ । ନାଟକ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେବା ପରେ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନରେ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ହେଲା । କିନ୍ତୁ ପଦ୍ୟସଂଳାପ ପୂରାପୂରି ଲୋପ ପାଇଲା ନାହିଁ । ଊନବିଂଶ, ବିଂଶ ଶତକର କେତେକ ନାଟକରେ, ବିଶେଷକରି ସାଙ୍କେତିକ ନାଟକରେ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପର ବ୍ୟବହାର ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବିଂଶ ଶତକର ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପଦ୍ୟସଂଳାପ ବ୍ୟବହୃତ ହେବା ଦେଖାଯାଏ ।

ଆଜିକାଲି ଫ୍ରାନ୍ସ, ସ୍ପେନ, ଆମେରିକା, ଇଂଲଣ୍ଡ ଆଦି ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ନୂଆରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି । ଇଂଲଣ୍ଡର ଏଲିଅଟ, ଅଡ଼େନ, ଇସାରଉଡ, ଲୁଇ ମ୍ୟାକନିସ, ଷ୍ଟିଫେନ ସ୍ପେଣ୍ଡାର ଆଦି କବିଗଣ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ରଚନାର ନବଦିଗନ୍ତ ଉନ୍ମୋଚନ କରିଛନ୍ତି । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଫାଲ୍‌ଗୁନୀ, ରଥେର ରଶି ଆଦି ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ । ଓଡ଼ିଆରେ କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କର କେତେକ ରଚନାକୁ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ପ୍ରାୟ ଲେଖାଯାଉ ନାହିଁ ।

ମେଲୋଡ୍ରାମା

'ମେଲୋଡ୍ରାମା' ନାମଟି ସହିତ ସମସ୍ତେ ଉଣାଅଧିକେ ପରିଚିତ । ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ 'ଅତିନାଟକ' କୁହାଯାଏ । ସୀମା ଅତିକ୍ରମ କରିଗଲେ ସାଧାରଣତଃ ଆମେ ମେଲୋ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ତେବେ ଏହା ସେପରି ନୁହେଁ । ଏହାକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର 'ବିଧା'ର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । 'ମେଲୋ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଗାନ' । ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦ Song ଏବଂ ଫରାସୀ ଶବ୍ଦ Drame ମିଶିକରି ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି 'Melodrama' ଅର୍ଥାତ୍ ମେଲୋଡ୍ରାମା କହିଲେ ଗାନଭରା ବା ଗୀତିମୟତାରେ ଭରପୂର ନାଟକକୁ ବୁଝାଯାଏ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତର ଝଙ୍କାର ସହିତ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମିତା ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କେହି କେହି 'ଅପେରା'କୁ ମଧ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମା କହନ୍ତି । ଅପେରାର ଉତ୍ପତ୍ତି ହେଉଛି ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗ ଏବଂ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରୁ । ଇଟାଲୀରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ଏବଂ ବିକାଶ ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଏଠାରେ ଅପେରାକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା କୁହାଯାଉଥିଲା । ସେଠାରେ ଅପେରାର ଏକମାତ୍ର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଥିଲା ମେଲୋଡ୍ରାମା । ପରେ ଏହାର ବିକାଶ ଘଟିଲା ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀରେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏଇ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥରେ କିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ଜର୍ମାନୀରେ ସେତେବେଳେ ଯେଉଁ ଅଂଶଟି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସମନ୍ୱିତ ହୋଇ କଥିତ ହେଲା, ତାର ନାମ ହେଲା 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଗାନ ସହାୟତାରେ ମୂକ ଚରିତ୍ରର ଭାବାବେଗ ଯେଉଁ ପଦ୍ଧତିରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା, ତାକୁ ମଧ୍ୟ କୁହାଗଲା 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' । ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀର ସମକାଳୀନ ଥିଏଟର ପ୍ରଭାବରେ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ବେଶ୍ ଭାବେ ଆଦୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା ।

ଫାର୍ସ ସହିତ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ମଧ୍ୟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ, ମେଲୋଡ୍ରାମା ହେଉଛି ଅପେରାର ସଗୋତ୍ରୀୟ । ଏଥିରେ ଗୀତିମୟତା ଭରପୂର ହୋଇଥାଏ । ଏଇ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ସ୍ୱଭାବର ମେଲୋଡ୍ରାମା ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନିଜର ରୂପ ବଦଳାଇଛି । ଅପେରାର ପ୍ରଭାବରେ ଏହା ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହାର ଆଙ୍ଗିକରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ କିଛିଟା କମିକ୍ ଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । ମୂଳରୁ ଶେଷଯାଏ ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର, ଗୀତିଯୁକ୍ତ, ଉତ୍ତେଜନାମୟ ନାଟକ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । (୧) ଏଥିରେ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, (୨) ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନା ସହିତ ଅଭିନୟ ଦିଗଟି ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ଭାବେ ରୂପ ନେଇଥାଏ, (୩) ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଗାନ, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଘଟଣାର (Song, Show and Incident) ଗୁରୁତ୍ୱ ବେଶି ଥାଏ, (୪) ଏହାର ଚରିତ୍ରରେ

ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବା ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନ ଥାଏ, (୫) ଘଟଣା ଉପରେ ଅଯଥା ଜୋର ଦିଆଯାଏ, (୬) ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଗଭୀର ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରୟାସ ନ ଥାଏ । (୭) ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତୁଳନାରେ ନିମ୍ନମାନର । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଭାବର ଗଭୀରତା ଏହାକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ମେଲୋଡ୍ରାମାଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଉଚ୍ଚରେ । ଏଣୁ ମେଲୋଡ୍ରାମାକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏକ ଆଭିଜାତ୍ୟବିହୀନ ଜ୍ଞାତି ବା Plebian Relative କୁହାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନି । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଗଭୀରତା ମଧ୍ୟ ନ ଥାଏ । ଏହାର ସଂଳାପ ଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ସମାଲୋଚକ ରବର୍ଟ ବି ହିଲମ୍ୟାନ କହନ୍ତି - "ମେଲୋଡ୍ରାମା ହେଲା ଆକସ୍ମିକ ଦୁର୍ବିପାକର ସାହିତ୍ୟ (Literature of Disaster) । ଏଠି ନାୟକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଘନେଇ ଆସେ, ତାହା ପୂରାପୂରି ବାହାରୁ ଆସିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ତାହା ଆସିଥାଏ ଭିତରୁ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ମଣିଷ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଶିକାର ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମଣିଷ ନିଜକୁ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟକୁ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଶିକାର କରାଇଥାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ମଣିଷର ନୈତିକ ଗୁଣ ପୂରାପୂରି ଗୌଣ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ତାହା ମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।" (Perspectives on Drama, Page-154, Edited by J.D. Colderwood and H.E. Toliver) ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ସାଧାରଣ । ଅର୍ଥାତ୍ ମଣିଷ ସହିତ ମଣିଷର କିମ୍ବା ମଣିଷ ସହିତ କୌଣସି ବସ୍ତୁର । ମଣିଷର ଶକ୍ତି ବା ଦୁର୍ବଳତା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମାର ନାୟକ ବିଜୟୀ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ପରାଜିତ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ମଣିଷ ଏକ ଅବିଭକ୍ତ ସାମଗ୍ରିକ ସତ୍ତା । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମଣିଷ ଭିତର ଏବଂ ବାହାର, ଉଭୟ ଜାଗାରେ ବିଭକ୍ତ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ମଣିଷର ଶକ୍ତି ଏବଂ ଦୁର୍ବଳତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ପରାଜୟ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ବିଜୟର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିଥାଏ ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଯେଉଁ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ଏବଂ ଯେଉଁ ଘଟଣାର ପରିଣାମ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ସେ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ଘଟଣାଗତ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର କୌଣସି ସଂଯୋଗ ଦେଖାଯାଇ ନ ଥାଏ । ଉତ୍ତେଜନା ଭିତରେ ମଣିଷ ମସ୍‌ଗୁଲ ହୋଇ ଉଠି କିଛି ଚିନ୍ତା କରିପାରେନା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ ବେଶି । ଅନେକ କହନ୍ତି, କେବଳ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପାଇଁ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନଷ୍ଟ ହୋଇଛି ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବ୍ୟର୍ଥତା

ଭିତରୁ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ପୁଣି କେତେକ କହନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖା ବ୍ୟର୍ଥ ହେଲେ ଯାଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କୌଣସି ଚରିତ୍ରର ଆଚରଣରେ, ସଂଳାପରେ, ବିଶେଷ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିପାରେ । ତେବେ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଘଟଣା, ଆକସ୍ମିକ ଉତ୍ତେଜନା, ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ମେଲୋଡ୍ରାମା ହୋଇଯିବ ନାହିଁ । ସେହି ଅଂଶଗୁଡ଼ିକୁ ଆମେ ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ କହିପାରିବା । ଯଦିବା ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭାବଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଏଥିରେ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହେ, ତଥାପି ଆମେ ତାକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା ଆଖ୍ୟା ଦେଇପାରିବାନି । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ପରିସମାପ୍ତିକୁ ଝଗଡ଼ା । ଏହା ମିଳନାନ୍ତକ ହେବ ନା' ବିୟୋଗାନ୍ତକ ହେବ । ଫ୍ରାନ୍ସରେ, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବହୁସଂଖ୍ୟକ ରଚିତ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପ୍ରାୟତଃ ବିୟୋଗାନ୍ତକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' ନାମଟିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ନାହାନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଇଉରିପିଡ଼ିୟସ୍‌ଙ୍କ କିଛି ନାଟକ ; ଯଥା - ଇଲେକ୍ଟ୍ରା, ଅରିଷ୍ଟିସ୍, ଅଉଲିସ, ଫୋଏନିସ୍ ଆଦିରେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବୋଲି ଆଧୁନିକ ସମାଲୋଚକଗଣ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷଣଗୁଡ଼ିକ ହେଲା, ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନାମୟ ଘଟଣା ରହିବ । କୃତ୍ରିମ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଗର୍ଭ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଏହା ଶ୍ରେଣୀଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ହେବ । ଜୟ ବା ପରାଜୟକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହା ଅପେକ୍ଷାକୃତ ବିଷାଦାନ୍ତ ବା ମିଳନାନ୍ତ ହେବ । ଏହା ସାଧାରଣତଃ ନିମ୍ନମାନର ନାଟକ । ମେଲୋଡ୍ରାମାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରିବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ଜର୍ମାନୀର କୋଟଜିବୁ (Kotzebue) ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସର ଗିଲବର୍ଟ । ପିକସରିକୋର୍ଟ କୋଟଜିବୁଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ରଚନାଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି - Poverty and Nobleness of Mind, Family Distress, Misanthropy and Repentance, ପିକସରି କୋର୍ଟ (Pixere Court) ଙ୍କ ରଚନା ହେଉଛି The Dog of Montargis, ଏମ୍.ଜି. ଲୁଇସ୍‌ଙ୍କ The Castle spectre, ଜେ.ବି. ବ୍ୟାକଷ୍ଟୋନ୍‌ଙ୍କ The Lost Son, ଟମ୍ ଟେଲର୍ସଙ୍କ Still Waters Run Deep, ଜେନରି ଆର୍ଥର ଜୋନ୍ସଙ୍କ The Silver King ଇତ୍ୟାଦି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମା ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପର୍ଯ୍ୟାୟର । ତେବେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲାଙ୍କ 'ସତୀ' ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷଙ୍କ 'କଳାପାହାଡ଼, ସେଓଜୀ', ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ମୁକୁନ୍ଦଦେବ' ଇତ୍ୟାଦିକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପର୍ଯ୍ୟାୟର ରଚନାଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

ଫାର୍ସ

ମାନବ ଜୀବନର ଗମ୍ଭୀର, ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଉଦାତ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ହେଉଥିଲାବେଳେ, ଜୀବନର ଅସଙ୍ଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚିତ୍ରଣ କମେଡ଼ିରେ ହୋଇଥାଏ । କମେଡ଼ିରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଦୋଷତ୍ରୁଟି, ବିକୃତି ଆଦିର ଚିତ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ହାସ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ; ଯଥା - ବିନୋଦ (Humour), ବ୍ୟଙ୍ଗ (Satire), ପରିହାସ ବା ବକ୍ରୋକ୍ତି (Irony), ବାକ୍‌ଚାତୁରୀ (Wit) ଆଦିଦ୍ୱାରା ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କମେଡ଼ିରେ ହୋଇଥାଏ । କମେଡ଼ିର ଦର୍ଶନ ଭିତରେ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦିଗଟି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନର କାରଣ ଭାବେ କେବଳ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଭାବେ ଚିତ୍ରଣ କରେ, ସେତେବେଳେ ଆମେ ସେହି ରଚନା ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ପ୍ରହସନ କହୁ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ପାଠକର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା ହେଉଛି ପ୍ରହସନର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରହସନକାର ସମାଜ ଜୀବନର ସ୍ଥିତି ଏବଂ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ବିକୃତ ଏବଂ ଅତିଶୟୋକ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥାଏ ।

ପ୍ରହସନ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ । ଅନେକ କହନ୍ତି, କମେଡ଼ିର ନିମ୍ନ ତଥା ଅପରିଷ୍କୃତ ରୂପ ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ' । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ ସବୁ ଅସଫଳ କମେଡ଼ି ହେଉଛି ପ୍ରହସନ । କମେଡ଼ିର ମୂଳ ଆଧାର ହାସ୍ୟ ନୁହେଁ, ହେଲେ ପ୍ରହସନର ମୂଳ ଆଧାର ହେଉଛି ହାସ୍ୟ । ହାସ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜର ସାମାଜିକ କୁରୀତି ତଥା ଦୁରାଚାରକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ସମାଜର ସାଂସ୍କୃତିକ ସ୍ତର ନିମ୍ନକୋଟୀର ହୋଇଥାଏ, ସେତେବେଳେ ପ୍ରହସନ ପାଇଁ ବାଟ ଫିଟିଯାଏ ।

ମୂଳ ଲାଟିନ Farcio ଶବ୍ଦରୁ ଇଂରାଜୀ Farce ଶବ୍ଦ ଆସିଛି, ଯାହା ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ'ର ପ୍ରତିରୂପ ଶବ୍ଦ । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଗିର୍ଜାର ପ୍ରାର୍ଥନାମୂଳକ ଅନୁଷ୍ଠାନର କିଛି ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ ଅଂଶକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା 'ଫାର୍ସ' । ପରେ ଏହାର ଅର୍ଥ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ସେତେବେଳେ ଏହା 'ପୂର୍ବ ପ୍ରସ୍ତୁତିହୀନ ଏକ ପ୍ରକାର ଭାଣ୍ଡାମି'କୁ ବୁଝାଇଲା । ପରେ ପରେ ଏହା ହେଲା, ''ଏକ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟରଚନା, ଯେଉଁଥିରେ ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର କୌତୁକ ଏବଂ ଅତିରଞ୍ଜିତ ସଂଳାପ ଥାଏ ।'' ସପ୍ତଦଶ ଶତକରେ ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଇ ଶବ୍ଦଟିର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ହୋଇଥିଲା, ତେବେ ସେଥିରେ ଏକ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ଅର୍ଥ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥିଲା ।

୧୬୭୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ପରଠାରୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ କମେଡ଼ି ରଚନାରେ ଅବନତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଲା । ଦର୍ଶକଗଣ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ, ନିମ୍ନରୁଚିର, ଦୁର୍ବଳ ରଚନାକୁ ଅଧିକ ପସନ୍ଦ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ୫ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ କମେଡ଼ି ବଦଳରେ ୩ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ରଚନାର ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । କମେଡ଼ିଠାରୁ ନିମ୍ନମାନର ରଚନାକୁ

ଅଲଗା ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇ 'ଫାର୍ସ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ହେଲା । ସେହିଦିନଠାରୁ ଫାର୍ସ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭକରି ଆସିଛି । ଏହି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହାସ୍ୟରସର ରଚନାରେ ଅତିରଞ୍ଜିତ, ଅବିଶ୍ୱାସ, ଅସମ୍ଭବ ଘଟଣାମାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଏହାର ଆୟତନ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେଲା । ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରତି ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା ନାହିଁ । ପ୍ଲଟ ବା ବୃତ୍ତର ଯଥାର୍ଥ ବିନ୍ୟାସ ଘଟିଲା ନାହିଁ । ହୋ-ହାଲ୍ଲା, ଧସ୍ତାଧସ୍ତି ଅର୍ଥାତ୍ ଅଟ୍ଟହାସ୍ୟର ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତ ଫାର୍ସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ମୋଟ ଉପରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଫାର୍ସ ହେଉଛି ନିମ୍ନସ୍ତରର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ କମେଡ଼ି । ଏହା ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ଭାଣ୍ଡାମି, ଘଟଣା ପରିସ୍ଥିତି ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ୧୮୦୦ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦର ପାଖାପାଖି ଇଂଲଣ୍ଡରେ 'ଆଫଟର ଗ୍ରୀସ୍' ନାମକ ଛୋଟ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଫାର୍ସ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଫାର୍ସ, ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ିର ଅବକ୍ଷୟୀ ରୂପେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ଆବୃତ୍ତି ମିଶ୍ରିତ ବିଚିତ୍ରାନୁଷ୍ଠାନ (ଏକ୍ସଟ୍ରାଭ୍ୟାଗାଞ୍ଜା, ପାଣ୍ଟୋମାଇମ, ବାରଲେକ୍ସ) ସଙ୍ଗରେ ଅନେକଟା ସାଦୃଶ୍ୟ ରଖିଥିଲା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫାର୍ସ ପରିଣତ ହେଲା ଶାରୀରିକ କ୍ରିୟାମୁଖ୍ୟ କମେଡ଼ିର ଏକ ପ୍ରାଥମିକ ରୂପରେ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଉଚ୍ଚସ୍ତରର ନାଟକୀୟ କଳାକୌଶଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା ନାହିଁ । ଏଠି ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଘଟଣାର ବାହ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଭିତରୁ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ନାନା ବିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟଦେଇ କମେଡ଼ି ଏକ ସ୍ଥୂଳ ତଥ୍ୟ ନିମ୍ନ ଶ୍ରେଣୀ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା, ଯାହାକୁ କୁହାଗଲା exaggerated comedy, ଅତିରଞ୍ଜିତ କମେଡ଼ି bow comedy ବା ନିମ୍ନସ୍ତରର କମେଡ଼ି ।

ଶ୍ରେଷ୍ଠ କମେଡ଼ିର ପୂରାପୂରି ବିପରୀତ ହେଲା ଫାର୍ସ । ଶ୍ରେଷ୍ଠ କମେଡ଼ିରେ ଗଭୀରତର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ନିହିତ ଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଦକ୍ଷତା ଏବଂ ବହିର୍ଗତ ଘଟଣା ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ଠିକ୍ ଏଇ ଧରଣର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମା ମଧ୍ୟରେ । ଅଦ୍ଭୁତ ଘଟଣା ଓ ଶାରୀରିକ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଫାର୍ସ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ବହୁ ଫାର୍ସ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଗତ ଦଶରୂପକର ଅନ୍ୟତମ ଭେଦ ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ' । ଭରତ ପ୍ରହସନକୁ ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ମିଶ୍ର ଏଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟ ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଥ 'ବିକୃତ' ନାମରେ ଆଉ ଏକ ଭେଦର ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ, ସମାଜର ଆଦର୍ଶସ୍ଥାନୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର ଅଧଃପତନ, ମଣିଷର ନୀଚତା ଏବଂ ସ୍ୱାର୍ଥପରତାରେ ଯେତେବେଳେ ସମାଜ କଳୁଷିତ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ପ୍ରହସନ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ, ଏହାର ହାସ୍ୟରସ ସାଧାରଣତଃ ମନୋରଞ୍ଜନପ୍ରଧାନ, ଯାହା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ

କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ସୁଖ ଉତ୍ପନ୍ନ କରେ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ପ୍ରହସନରେ ବିଦ୍ରୂପ ରହିଛି । ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନରେ ବିଦ୍ରୂପ ସହିତ ଅଶ୍ଳୀଳତା ରହିଛି । ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନ କିନ୍ତୁ ଉନ୍ନତ ମାନର ।

ସଂସ୍କୃତ ଆଳଙ୍କାରିକ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲୋଚକଙ୍କ ମତରୁ ଏହା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଉଠେ ଯେ, ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନ ବିଶିଷ୍ଟ ନିମ୍ନମାନର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ରଚନାକୁ ପ୍ରହସନ କୁହାଯାଏ । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ଆଲୋଚକ ହାସ୍ୟକୁ ଅଙ୍ଗୀରସ ଭାବେ ମାନି ନେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରହସନ ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଫାର୍ସ ଏକ, ଦୁଇ ତିନି ଅଙ୍କର ହୋଇପାରେ । ପ୍ରହସନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ମଧ୍ୟ ସବୁ ସମୟରେ ଫାର୍ସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ତଥାପି ପ୍ରହସନ ବା ଫାର୍ସ ଯେ ଏକ ଆମୋଦାୟକ ସୃଷ୍ଟି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ଟମାସ ଅଟଓୟେ (Thomas Otway) ୧୬୭୬ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ The Cheats of Scapin ନାମକ ଫାର୍ସ ଲେଖି ଫାର୍ସ ରଚନାର ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ତାର ଦୁଇବର୍ଷ ପରେ ସେ ଲେଖିଲେ A Duke and No Duke । ଏହାର ଦଶବର୍ଷ ପରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଫାର୍ସ ସୁପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଗଲା । ପୂର୍ବ ପ୍ରଚଳିତ କମେଡ଼ିକୁ ଭାଙ୍ଗି ଫାର୍ସ ରଚନା କରିବା ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଇଟାଲୀୟ Commedia dell art ଥିଲା ଏହାର ନବୀନତମ ପ୍ରୟାସ । ଏଡ୍‌ୱାଡ ରାଭେନସ୍‌କରଫ୍ ଇଟାଲୀୟ ଆଦର୍ଶରେ ଅନେକ ଫାର୍ସ ରଚନା କଲେ । ଇଟାଲୀ ଏବଂ ଫରାସୀ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଅଭିନୟ ପ୍ରେରଣା, ମେଳା ଉତ୍ସବ ଆଦିରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ କଣ୍ଢେଇ ନାଚର କଳାଗତ ଐତିହ୍ୟରୁ ପ୍ରେରଣା ଲାଭକରି ଜନ୍ମ ନେଲା ଫାର୍ସ ।

ଓଡ଼ିଶାର 'ଫାର୍ସ' ଆଧୁନିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ହୋଇଆସୁଛି । ଏଥିରେ ଇଂରାଜୀ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ; ଆମ ଓଡ଼ିଆ ଫାର୍ସଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶୁଦ୍ଧ ଫାର୍ସ, ମିଶ୍ରଫାର୍ସ ଏବଂ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଫାର୍ସ ଭାବେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ 'କଳିକାଳ, ବୁଢ଼ାବର', ଭିକାରି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଯୌତୁକ', ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ 'ରିଫର୍ମଲେଡ଼ି, ପ୍ରେମିକଛାତ୍ର', କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଶିକ୍ଷାନବିସ, ପ୍ରେମିକ, ପରୀକ୍ଷାଫଳ' ଆଦି ପ୍ରହସନ ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ପ୍ରହସନ ଆଦୌ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା ।

ବାଲେ

ବାଲେ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ - ଏ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏବଂ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କଳାରୂପ । କଳାର ରଚନା ପ୍ରକ୍ରିୟା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟରେ ଅର୍ଥ ଉଦ୍‌ଘାଟନକୁ ନେଇ ଭିନ୍ନତା ଦେଖାଦେଇଥାଏ ।

ଦୁଇ କଳାର ଆବିଷ୍କରଣ ଏବଂ ଆସ୍ୱାଦନ ପ୍ରକ୍ରିୟା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର; କିନ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟଗତ ସାମ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟରେ ଧର୍ମ ସମାନ । ଦୁଇଟିଯାକ କଳା ଦୃଶ୍ୟ । ଅଭିନୟ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷୀକରଣର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ମାଧ୍ୟମ । ଗତିତତ୍ତ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ଏମାନେ ସଞ୍ଚାଳିତ ହୁଅନ୍ତି । ଅଭିନୟ ଏବଂ ଗତି ହେଉଛି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଙ୍ଗ । ଉଭୟ କଳା ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ କାରଣରୁ ନିଜ ନିଜ ଜାଗାରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ମିଶ୍ର ରୂପରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହେଇଥାନ୍ତି ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନା ଭାରତରେ ନୂଆ ନୁହେଁ । ତେବେ କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ (ବାଲେ)ର ଉଦ୍‌ଗତ ସ୍ରୋତକୁ ବିଦେଶୀ ବୋଲି ମାନିଥାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତାନୁସାରେ 'ବାଲେ'ର ଆରମ୍ଭ ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ହୋଇଥିଲା । ଦରବାରୀ ବିଳାସ ବା ମନୋରଞ୍ଜନ ଥିଲା ଏହି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ହେତୁ । ଏହା ଦୀର୍ଘଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରାଜାରାଜୁଡ଼ା ବା ଧନୀ ଜମିଦାରଙ୍କ ବିଳାସ ଭବନରେ ବନ୍ଦୀ ଥିଲା । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରୁ ଏଥିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଭାବର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଗଲା । ସ୍ଥୂଳ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କ୍ରମେ ସହଜ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ପ୍ରଭାବ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଆଦି ରଙ୍ଗତତ୍ତ୍ୱ ଧୀରେ ଧୀରେ ବିକଶିତ ହୋଇ ଏକ ନୂଆ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କଲା, ଯାହା 'ବାଲେ' (Ballet) ନାମରେ ଖ୍ୟାତ ।

ଭାରତରେ ନୃତ୍ୟ କଲେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ଏସବୁ ପୁରାଣ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ଓଡ଼ିଶୀ, ମାଲୟାଲମ୍‌ର କଥାକଳି, ଆନ୍ଧ୍ରର କୁଚପୁଡ଼ି, ତାମିଲନାଡୁର ଭାଗବତମେଳା, କର୍ଣ୍ଣାଟକର ଯକ୍ଷଗାନ ଆଦି ସବୁପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ମୂଳରୂପ ଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଏ ସବୁର ନୂତନ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା । ଏଥିରେ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, କାଳ୍ପନିକ, ରୋମାଣ୍ଟିକ କଥା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ମନର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି, ମାନସିକ ସ୍ଥିତି ଆଦିର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଗଲା । ବୀର, ଶୃଙ୍ଗାର, ରୌଦ୍ର, ହାସ୍ୟ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ରସ ସହିତ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ତଥା ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରଧାନ କଥାସୂତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ସଫଳତା କେବଳ ନୃତ୍ୟକୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାହିଁ, ପରନ୍ତୁ ଏହା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଅଭିନୟକୁଶଳତା, କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଉପରେ ମଧ୍ୟ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏଠି ନାଟ୍ୟକାର ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତିକୁ ନୃତ୍ୟସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକୃତିକୁ ଏକପ୍ରକାର ପାର୍ଥିବ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟର ଲୟାତ୍ମକତା, ତାଳବଦ୍ଧତା, ଦୃଶ୍ୟମୟତା, ଚିତ୍ରାତ୍ମକତା, ସଙ୍ଗୀତର ଗତି ଓ ସ୍ୱରବଦ୍ଧତା ଆଦି ସମ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟକୁ ସଫଳ କରାଇବାକୁ ହେଲେ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ସମସ୍ତଙ୍କର ଉଚ୍ଚ କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଏଥିରେ ସମଗ୍ର ନାଟ୍ୟ ଅନୁଭୂତି କଳାତ୍ମକ ରୂପରେ ଗତି, ନୃତ୍ୟରଚନା, ଅଭିନୟ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ସାହିତ୍ୟିକ ବିଶେଷତ୍ୱ ଅପେକ୍ଷା ସାହିତ୍ୟ ଇତର ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ, ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ କ୍ଷୀଣ ପଡ଼ିଯିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ତେଣୁ ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଏକ ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ସେଇଟି ହେଉଛି ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟର ସୁରକ୍ଷା ଏବଂ ମଞ୍ଚୀୟ ପ୍ରଭାବ, ଏ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ସଫଳତା ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଏବଂ କୌଶଳପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରସ୍ତୁତିକରଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏଠି ଅଭିନେତା ନୃତ୍ୟକୌଶଳ ସହିତ ଲୟାତ୍ମକ ଗତି ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । ଆହାର୍ଯ୍ୟ, ଅଭିନୟ, ଆଙ୍ଗିକ, ମୁଖାଭିନୟ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ, ନର୍ତ୍ତନ, ସଙ୍ଗୀତ, ସମ୍ବାଦ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବ, କ୍ରିୟା କିମ୍ବା ବିଚାର ଆଦିକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାର କ୍ଷମତା ଅଭିନେତା ଭିତରେ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

'ବାଲେ'ରେ ଏକ କାହାଣୀ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଥାଏ । ତାହାକୁ ରସାଣିତ କରିଥାଏ ନୃତ୍ୟ, ଗାନ ଏବଂ ନିର୍ବାକ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ । 'ବାଲେ' ଶବ୍ଦର ମୂଳ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଛନ୍ଦୋମୟ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ । ତେବେ ଏଥିରେ 'ଗାନ' ଉପରେ ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ନାଟକ ସହିତ 'ବାଲେ'ର ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଥିଓଡ଼ର କୋମିସାରଜେଭସ୍କି (Theodore Komisarjevsky) ତାଙ୍କର ପୁସ୍ତକ The Theatre and a Changing Civilization ରେ କହନ୍ତି - "The only difference between these... forms of theatrical art is that in the first the emphasis is laid on the spoken dialogue, in the second on dialogue which is sung."

ତେବେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ 'ବାଲେ'ର କୌଣସି ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରାୟତଃ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକର ଆମୋଦ ପାଇଁ ଏଥିରେ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ସହିତ ପ୍ରତିଟି ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷେପର ଛନ୍ଦୋମୟ ସୌକର୍ଯ୍ୟ ଅର୍ଥାତ୍ ନୃତ୍ୟର ତାଳ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗୀତର ଅପରୂପ ସମ୍ମିଳନ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାଲୋକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ, ତାହା ଏଠାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା ।

'ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା' (ପୃ-୪୫୪)ରେ ଡଃ ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ 'ବାଲେ'କୁ 'ନୃତ୍ୟନାଟ' ପରିବର୍ତ୍ତେ 'ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ' ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । କାରଣ ଏଥିରେ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ନିର୍ବାକ ନୃତ୍ୟ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ, ହେଲେ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ନୁହେଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଏଇଟି ହେଉଛି - 'Drama without words; the art of narrative through dancing, pantomime and music' 'ବାଲେ'ରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା, ନଟଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ପ୍ରସ୍ତୁତିକରଣ, ଦର୍ଶକ ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ଗ୍ରହଣ ଆଦି ସାମୂହିକ ଭାବେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ମୋନୋଡ୍ରାମା

ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନରେ 'ମୋନୋଡ୍ରାମା' ଏକ ନୂଆ କଥା । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ, ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ, ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ଏକ ଅଭିନବ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ । ଏହି ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ସେହି ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କେତେକ 'ମୋନୋଲୋଗ' ଏବଂ 'ମୋନୋଡ୍ରାମା'କୁ ଏକ ବୋଲି ଭାବିଥାନ୍ତି । ବସ୍ତୁତଃ ଉଭୟ ସମାନ ନୁହେଁ । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଭେଦ ରହିଛି । 'ମୋନୋଲୋଗ୍' ହେଉଛି ନାଟକୀୟ କଥୋପକଥନର ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଅଂଶ, ଯାହା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ତେବେ ଏହା ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ମୋନୋଡ୍ରାମାରେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର କଥୋପକଥନ ଆଦ୍ୟରୁ ପ୍ରାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରର ସମଗ୍ର ଅନୁଭୂତି ଏକପ୍ରକାର ଆବିଷ୍କରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ଏ ନାଟକ ପୂରାପୂରି 'ସ୍ୱଗତଭାଷଣ'ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ନାହିଁ । ସ୍ୱଗତଭାଷଣ ମଧ୍ୟରେ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ମୂଳକୁ ମଧ୍ୟ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଦୁଇଟିଯାକ ଏକ ନୁହଁନ୍ତି ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାକୁ ମଧ୍ୟ ଏକକନାଟକ ବା ସୋକ୍ତି ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ସ୍ୱଗତନାଟକ, ସ୍ୱଗତନାଟ୍ୟ, ଏକପାତ୍ରୀ ନାଟକ, ଏକକ ନାଟକ ଆଦି ନାମରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଏ । ଏକକ ନାଟକର ପରମ୍ପରା ଇଂରାଜୀ ମୋନୋଡ୍ରାମା ଭିତରୁ ଆସିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଇଂଲଣ୍ଡରେ 'କର୍ଟନରେଜର୍ସ', ନାମରେ ଏକପ୍ରକାର ନାଟକ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା । ଏହା ଅଳ୍ପ ସମୟର ଥିଲା । ମୂଳ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ମୂଳ ନାଟକ ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବା । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା । କଥାବସ୍ତୁର ନବୀନତା ଏବଂ ଚମତ୍କାରିତା ପାଇଁ ଏହା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ଏହି 'କର୍ଟନରେଜର୍ସ'ର ଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ସଦର୍ପେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହୋଇଥିଲା 'ମୋନୋଡ୍ରାମା' ।

ଏହି ଏକ ନାଟକର ପରମ୍ପରାକ୍ରମେ ଏକ ମହନୀୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । ଇଂଲଣ୍ଡରୁ ଫ୍ରାନ୍ସ, ସୁଇଡେନ, ଆମେରିକା ଆଦି ଦେଶରେ ଏହା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଲା । ସୁଇଡେନରେ ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଆମେରିକାରେ ଓ' ନିଲ୍, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବ୍ରାଉନିଙ୍ଗ ଆଦି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହି ମୋନୋଡ୍ରାମା ବିକଶିତ ହୋଇଥିଲା । ମୋନୋଡ୍ରାମାର ସମୟସୀମା ୧୫ ମିନିଟ୍‌ରୁ ୪୫ ମିନିଟ୍ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଖେଳାଯାଇଥାଏ । ଅଳ୍ପ ସମୟ ରହୁଥିବାରୁ ପାତ୍ରର ବିକାଶ ଏଥିରେ ଜରୁରୀ ହୋଇପଡ଼ିଥାଏ । ମଞ୍ଚ

ଉପରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ସେଇ ଚରିତ୍ରଟି ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଜଡ଼, ଚେତନ, କାଳ୍ପନିକ ବସ୍ତୁ ବା ଚରିତ୍ରକୁ ସମ୍ବୋଧନ କରି କଥୋପକଥନ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ପ୍ରକାଶିତ କରିଥାଏ । ସେଇ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରର ସ୍ୱଗତକଥନ ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ଘଟିଥାଏ ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାର ନାୟକ ମାନସିକ ସନ୍ତୁଳନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଥାଏ । ମାନବ ଜୀବନର ଦାର୍ଶନିକ ସ୍ତରରେ ଏହା ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥାଏ । ପୁଣି କେତେବେଳେ ଅତିମାତ୍ରାରେ ଭାବୁକ ହୋଇ ପଡ଼ିଥାଏ । ତା' ଆଗରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜଡ଼ବସ୍ତୁ ସଜୀବ ହୋଇଉଠନ୍ତି । ଅନେକ ସମୟରେ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ଭାଷା କାବ୍ୟାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଜୀବନ ବହିର୍ଭୂତ ଘଟଣା ମୂଳସ୍ରୋତ ଉପରେ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହା ଅପେକ୍ଷାକୃତ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭିତରେ କବିଶକ୍ତି ସହିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କୌଶଳ ରହିବା ଅତି ଆବଶ୍ୟକ । ଭାଷା ଏବଂ ଭାବର ଏହି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ମୋନୋଡ୍ରାମାକୁ 'ସ୍ୱଗତ'ର ଏକ ବିକଶିତ କାବ୍ୟରୂପ ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । ବହିର୍ଗତ କାର୍ଯ୍ୟବ୍ୟାପାର ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ପାଇଁ ମୋନୋଡ୍ରାମାରେ ଅବକାଶ ନ ଥାଏ ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାର କଥୋପକଥନ ସ୍ୱଗତକଥନର ସୀମାରେ ରହି ଚରିତ୍ରଗତ ବିକାଶ ପାଇଁ ସମ୍ଭାବନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଭାଷା ଶୈଳୀ ସଂଳାପ ଏପରି ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ, ଯାହା ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ରର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ମିଉଜିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଟେଲିଭିଜନ, ରେଡ଼ିଓ, ଟେପରେକର୍ଡ଼ର ଆଦିର ଉପଯୋଗ ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ବିଭିନ୍ନପ୍ରକାର ଆଲୋକ ମଧ୍ୟ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ, ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଡାଇଲଗ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କ୍ରିୟାନ୍ୱିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଭାବ ନାଟ୍ୟଗତିକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ହାସ ପରିହାସ, ରାଗରୋଷ, ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଭାବ ଆଦିର ଚଢ଼ା ଉତରା ପାତ୍ରର ବିକାଶକୁ ଚରମସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣିନେଇଥାଏ । ଫ୍ଲାସବ୍ୟାକ୍ ପଦ୍ଧତିଦ୍ୱାରା କଥାବସ୍ତୁର ବିସ୍ତାର ଘଟିଥାଏ । ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ କଥାବୃତ୍ତର ପରିଧିକୁ ଆହୁରି ଶାଣିତ କରିଥାଏ । ଏହା ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ କେବଳ ମାର୍ମିକ ସ୍ତରକୁ ଛୁଇଁ ଛୁଇଁ ଯାଇଥାଏ ।

'ମୋନୋଡ୍ରାମା'ରେ କଳାକାର ଉପରେ ସମସ୍ତ ଭାର ନ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଅଭିନେତା ପୋଖତ ହେବା ଦରକାର । ଅଭିନୟ କୌଶଳଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ଅମୂର୍ତ୍ତତତ୍ତ୍ୱକୁ ମୂର୍ତ୍ତ କରିବାର କ୍ଷମତା କଳାକାର ଭିତରେ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ ଗୋଟିଏ ପଟେ ତାକୁ ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ସୂକ୍ଷ୍ମତାକୁ ଜାରି ରଖିବାକୁ ହେବ । ଅନ୍ୟପଟେ ବାଚିକ, ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟଦ୍ୱାରା କଥ୍ୟର ସୂକ୍ଷ୍ମତାକୁ

ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସଫଳ କରାଇବା ମଧ୍ୟ ତାର ଦାୟିତ୍ୱ । ଏକ ସମୟରେ ତାକୁ ଦୁଇଟି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଦୁଇଟି ବିରୋଧୀ ଭାବନା ମଧ୍ୟରେ ସନ୍ତୁଳନ ରକ୍ଷା କରି ନାଟକୀୟତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇବା ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ନେପଥ୍ୟ ବିଧାନ ଏବଂ ଧ୍ୱନିପ୍ରଭାବ ବହୁ ପରିମାଣରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ମୋନୋଡ୍ରାମାର ସଫଳତା ଏହାର ନିଜସ୍ୱ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ବାରଲେସ୍କ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତରେ 'ବାରଲେସ୍କ' ସମସ୍ତଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛି । ମଧ୍ୟଯୁଗ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳଠାରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀଠାରୁ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ଜୟଯାତ୍ରା । ଏହି ଶବ୍ଦଟି ଇଟାଲୀୟ ଶବ୍ଦ 'Burla' ରୁ ଆସିଅଛି । ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି Ridicule ବା 'ବିଦ୍ରୂପ' । ଏଇ ମୂଳ ଅର୍ଥଟିର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କ୍ରମୋନ୍ନତି ଘଟିଛି । Burlesque ର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ Richmond P. Bond କହନ୍ତି - "Burlesque consists in the use or imitation of serious matter or manner, made amusing by the creation of an incongruity between style and subject."

ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା ବିଦ୍ରୂପ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ବିଷୟ ବା ଭଙ୍ଗୀର ଅନୁକରଣକୁ ନେଇ ବିଷୟ ଏବଂ ରୀତି ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବୈଷମ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ସେଥିରେ ହାସ୍ୟ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଥାଏ । 'ବାରଲେସ୍କ' ମଧ୍ୟ ଦୁଇପ୍ରକାର ଯଥା - ନିମ୍ନସ୍ତରର ଏବଂ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର । ଅତିରିକ୍ତ ତୁଚ୍ଛ ବିଷୟ ଯେତେବେଳେ ହାସ୍ୟରସ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ଉପରକୁ ଉଠେ ବା ଉଚ୍ଚସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୁଏ, ତାକୁ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁଠି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ ହାସ୍ୟ ଉପାଦାନରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ତଳକୁ ଖସିଯାଏ, ତାକୁ ନିମ୍ନସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ କୁହାଯାଏ ।

'ତେବେ ବାରଲେସ୍କର ଚାରୋଟି ଶ୍ରେଣୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ; ଯଥା - Travesty, Hudibrastic, Parody ଏବଂ The mock Epic ଇତ୍ୟାଦି । ଏଥିରୁ ପ୍ରଥମ ଦୁଇଟିକୁ Low Burlesque ଏବଂ ଶେଷ ଦୁଇଟିକୁ ହାଇ ବାରଲେସ୍କ କହନ୍ତି । ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏବଂ ରେଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ ନିମ୍ନସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ ଏବଂ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ହାଇ ବାରଲେସ୍କ ଲେଖାଯାଇଛି । "Knight of the Burning Pestle" ନାମରେ ଏକ ନାଟକୀୟ ବାରଲେସ୍କ ରଚନା କରନ୍ତି Francis Beaumont ୧୬୦୧ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ । ଏଥିରେ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ନାନା ପ୍ରକାରର ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କବିତା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ।

ରେଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ ଜର୍ଜ ଭିଲିଏର୍ସ ଲେଖନ୍ତି ୧୬୭୧ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ The Reherṣal ବାରଲେସ୍କ । ତତ୍କାଳୀନ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଆଉ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଯାଏ । ବାରଲେସ୍କ ସହିତ ଗାନଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଅଭିନୀତ ହେବାର ପରମ୍ପରା ଏଠାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏହାର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି, ବ୍ୟକ୍ତି ତାର ଆଚରଣକୁ ଗ୍ରନ୍ଥ ମାଧ୍ୟମରେ ବିକୃତ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଅସଙ୍ଗତିଜନିତ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ବିଦ୍ରୂପ କରିବା ଏବଂ ସଂଶୋଧନ କରିବା । ୧୯୦୧ ମସିହାରେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍'ଶଙ୍କ The Admirable Bashville ରେ ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗର ମୁକ୍ତଛନ୍ଦ ବା ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସକୁ କୌତୁକିଆ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି ।

ବାସ୍ତବରେ ବାରଲେସ୍କ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର Mockery, Joking ବା Fun । ତେବେ ଅଦ୍ୟାବଧି ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଧାର ମର୍ଯ୍ୟାଦାଲାଭ କରିପାରି ନାହିଁ ।

ମାସ୍କ ବା ମୁଖାନାଟକ

ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ମାସ୍କ (Masque) ବା ମୁଖାନାଟକର ପ୍ରଚଳନ ରହିଆସିଛି । ଆଜି ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନି । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଅଭିନେତା ମୁଖା ପିନ୍ଧି ଅଭିନୟ କରିଥାନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଅଭିନୟରେ, ଇଟାଲୀର 'କମେଡ଼ିୟା ଡେଲ-ଆର୍ଟ'ରେ ଅଭିନେତା ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର କରେ । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଲିଜାବେଥଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ଷଷ୍ଠ ଜେମ୍ସ ଯେତେବେଳେ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କଲେ, ତାଙ୍କଠାରୁ ମୁଖା ନାଟକ ନୂତନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହଣ କରି ଆସିଛି ।

ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ, ଅଭିନୟରେ ଦୃଶ୍ୟପଟକୁ ଉନ୍ନତ କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଜେମ୍ସ ପ୍ରଚୁର ଅର୍ଥ ବ୍ୟୟ କରିଥିଲେ । ଏଇ ସମୟରେ ମୁଖା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା ଅଭିନୟଜଗତରେ । ମୁଖା ମଧ୍ୟ ସେତେବେଳେ ବେଶ୍‌ଭାବେ ଦର୍ଶକକୁ ଆପ୍ୟାୟିତ କରିପାରିଥିଲା । ବେନ ଜନସନ, ମିଲଟନ ଆଦିଙ୍କ କବିତ୍ୱ ଯୋଗୁଁ ମୁଖା କେବଳ ମୁଖାକୁ ବୁଝାଇଲା ନାହିଁ । ଏହା ଏକ ଭିନ୍ନପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା ।

ଏଥିରେ ଗାନଯୋଗ୍ୟତାକୁ ଭରି ଦିଆଗଲା । ଫଳରେ ଏହା ସୂକ୍ଷ୍ମକଳ୍ପନା ସହିତ ନାନା ପ୍ରକାର ଲିରିକାଲ ଉପାଦାନରେ ରସାଣିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । କବିତା ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିଟିକୁ ନୂଆ ଚେହେରା ପ୍ରଦାନ କଲା ।

ବେନ ଜନସନ ୧୬୦୫ରେ ଲେଖିଲେ Masque of Blackness, ମିଲଟନ ଲେଖିଲେ Comus ଏବଂ ସାର ଉଇଲିୟମ ଡି ଆଭେନ୍ୟାଲ୍‌ଟେ ଲେଖିଲେ ୧୬୩୯-୪୦ରେ

Salmacida Spoila ଆଦି । ଏସବୁ ମଧ୍ୟରେ ମିଲଟନଙ୍କ କୃତି କାଳଜୟୀ । ଓଡ଼ିଶାର କେତେକ ଲୋକନାଟକରେ ମୁଖାର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । 'ଛଉ' ନାଟ ଏହାର ସଫଳ ଉଦାହରଣ । ତେବେ ଆଜିକାଲି ଆଉ ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର ନାହିଁ । ପୂର୍ବରୁ ରାମଲୀଳା ଏବଂ ଭାରତଲୀଳାରେ ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ଯୁଗୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଲୋକନାଟକର ଏଇ ଫର୍ମଟି ନିଜକୁ ବଦଳାଇବାକୁ ଏକରକମ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି ।

ଏକ୍ସଟ୍ରାଭାଞ୍ଜା

ଏହା ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ନାଟ୍ୟସ୍ରୋତ । ଯୁଗରୁଚି ସହିତ ତାଳଦେଇ ଏଇ ନୂତନ ନାଟ୍ୟବିଧାର ଜନ୍ମ । ନାନା ଅସଙ୍ଗତି ମଧ୍ୟରୁ ଏହାର ସ୍ୱର ଗୁଞ୍ଜରି ଉଠେ । ହାସ୍ୟରସ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଶାଣିତ ଭାବେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଥାଏ । ବିଦ୍ରୂପ ହେଉଛି ଏହାର ଅଙ୍ଗୀରସ । ସମାଲୋଚନା ବା ବିଦ୍ରୂପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ସମାଜକୁ ସଚେତନ କରାଇଥାଏ । ବାରଲେସ୍କଠାରୁ ଏହା କିଛିଟା ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏଥିରେ ଘଟଣାର ଉଦ୍‌ଭଟତା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କିଛିଟା କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଆବୋରି ବସିଥାଏ ।

ଏଥିରେ ଶାବ୍ଦିକ ଶ୍ଳେଷ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଭାବଗତ ଦୁର୍ବଳତା ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଇଂଲଣ୍ଡର ଜେ.ଆର୍.ପ୍ଲାନ୍‌ଚେ ଏହାକୁ ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କଲେ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ପ୍ଲାନ୍‌ଚେଙ୍କୁ ପ୍ରଶଂସା କରି କହିଛନ୍ତି - "He showed how the romantic love of the wonderful could be turned from an impossible orientalism and from a mediaeval atmosphere of ridiculous proportions to a sphere of genuine creativeness." (British Drama) ।

ବାରଲେସ୍କରେ ବିଦ୍ରୂପ ବା ଆକ୍ରମଣ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ୱର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଏକ୍ସଟ୍ରାଭାଞ୍ଜାରେ ତାହା ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଦ୍ରୂପ ରହିପାରେ ନ ରହିବିପାରେ । କୌଣସି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ହାସ୍ୟକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଲା ଏହାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜେ.ଆର୍.ପ୍ଲାନ୍‌ଚେ ଏହାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରିବା ଦିଗରେ ଅଗ୍ରଣୀ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କର King of the Little Britain, Babil and Bijou ଆଦି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଏକ୍ସଟ୍ରାଭାନ୍‌ଜା । ପ୍ଲାନ୍‌ଚେଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଗିଲବାର୍ଟ, କରାଟ ବ୍ରାଓ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ମଧ୍ୟ ଏକ୍ସଟ୍ରାଭାନ୍‌ଜା ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହାର ଆଦର ଥିଲା । ଯୁଗ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଲୀନ ହୋଇଗଲା । ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଏହା ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱପ୍ନ କହିଲେ ଚଳେ ।

ପାଣ୍ଟୋମାଇମ (ମୂକାଭିନୟ)

ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ପାଣ୍ଟୋମାଇମ୍ ହେଉଛି ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ବିଧା । ମୂକ ଅଭିନୟ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ରହିଆସିଛି । ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍, ରୋମ୍, ଭାରତବର୍ଷରେ ମୂକ ଅଭିନୟ ଏକପ୍ରକାର ମର୍ଯ୍ୟାଦାଜନକ ଆସନ ଗ୍ରହଣ କରିଆସିଛି । ମୂକ ଅଭିନୟରେ କଳାକାର ମୁହଁ ଖୋଲି ନ ଥାଏ ବା ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ନ ଥାଏ । ଯାହାକିଛି କରାଯାଏ, ସବୁ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ।

ସଂଳାପ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉ ନ ଥିବାରୁ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ବା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଶାଣିତ ତଥା ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ରୋମ୍‌ରେ ଯେଉଁ ମୂକ ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିଲା, ସେଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା । ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ସମବେତ ଗାନ ରହୁଥିଲା । କଳାକାର ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ନୃତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ କୌଣସି ଏକ କାହାଣୀକୁ ନାନା ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଉଥିଲା ।

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମୂକ ଅଭିନୟରେ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର କଥାବସ୍ତୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ହାସ୍ୟରସପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସେତେବେଳେ ଅବଶ୍ୟ ନୃତ୍ୟ ଥିଲା ଅଭିନୟର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗ । ଇଂଲଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ, ଇଟାଲୀରେ ମୂକ ଅଭିନୟର ବେଶ୍ ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର 'କମେଡ଼ିୟା ଡେଲ ଆର୍ଟ'ରେ ଏହାର ବହୁପୂର୍ବରୁ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସ୍ଥାନ ପାଇ ସାରିଥିଲା ।

ପାଣ୍ଟୋମାଇମ୍ ଥିଏଟର ମଧ୍ୟରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗାନ, ନାଚ, ନିର୍ବାକ୍ ଅଭିନୟ ଏବଂ କମିକ୍ ଉପାଦାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ - "Thus the typical English Pantomime came into being, delighting the public." (British Drama, Page.174) 'ବାଲେ'ଠାରୁ ଏହା ସାମାନ୍ୟ ପୃଥକ୍ । କାରଣ 'ବାଲେ'ରେ ଛନ୍ଦପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାବେଳେ, ପାଣ୍ଟୋମାଇମ୍‌ରେ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ ।

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟଗୃହ ବା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରୁ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି ଯେ ସେ କାଳରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବେଶ୍ ବିକଶିତ ହୋଇସାରିଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ ବିଷୟରେ ଏକ କାହାଣୀ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ରହିଛି । ଦାନବମାନଙ୍କ ଉପରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଜୟ ଉପଲକ୍ଷେ ଭରତ 'ମହେନ୍ଦ୍ରବିଜୟୋତ୍ସବ' ନାମକ ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରାଇଥିଲେ । ଏଥିରେ ଦାନବମାନଙ୍କର ନିନ୍ଦା କରାଯାଇଥିଲା । ଏଥିରେ ଅସୁରମାନେ କ୍ଷୁବ୍ଧ ହୋଇ ଭୟଙ୍କର ବିଧ୍ୱଂସ ରଚନା କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର କେତନଦଣ୍ଡ ଉତ୍ତୋଳନ କରି ଅସୁରମାନଙ୍କୁ ପ୍ରହାର କରି ରଙ୍ଗପୀଠରୁ ତଡ଼ିଦେଲେ । ରଙ୍ଗପୀଠ ପ୍ରତି ବିପଦ ଦୂର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟବେଦ ପ୍ରତି ଆପଦର ଆଶଙ୍କା କରି ଭରତ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ବିଶ୍ୱକର୍ମା ରଙ୍ଗାଳୟ ନିର୍ମାଣ କଲେ, ଯାହାର ରକ୍ଷଣାବେକ୍ଷଣ ଭାର ଦେବତାମାନଙ୍କ ଉପରେ ରହିଲା । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ, ଅଧମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଲୋକଚିତ୍ତ ଅନୁକରଣରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା ନାଟ୍ୟବେଦର ନୂତନ ରୂପ । ଅସୁରମାନଙ୍କ ରୋଷ ଶାନ୍ତ ହେଲା ଏବଂ ନାଟକ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟରେ ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ନିର୍ମାଣ ବିଷୟରେ କୁହାଯାଇଛି । ବିଶ୍ୱକର୍ମା ତିନିପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟବେଶ୍ମ ବା ରଙ୍ଗାଳୟ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ ; ଯଥା - ବିକୃଷ୍ଟ (ଆୟତାକାର), ଚତୁରସ୍ର (ବର୍ଗାକାର) ଏବଂ ତ୍ର୍ୟସ୍ର (ତ୍ରିକୋଣାକାର) । ବିକୃଷ୍ଟ ଦେବତାମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ଚତୁରସ୍ର ଭୂଲୋକ ବା ରାଜାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏବଂ ତ୍ର୍ୟସ୍ର ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀ ବା ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଆକାର ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିକୃଷ୍ଟ, ଚତୁରସ୍ର ଏବଂ ତ୍ର୍ୟସ୍ର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ପରିମାଣ ଅନୁସାରେ ଏହା ଜ୍ୟେଷ୍ଠ, ମଧ୍ୟମ ଏବଂ କନିଷ୍ଠ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ତିନିପ୍ରକାର ଭେଦ ଅର୍ଥାତ୍ ନ'ଟି ଭେଦ ଥିଲା ।

ଆକାର	ପ୍ରକାର	ପରିମାଣ			ଉପଯୋଗ
ବିକୃଷ୍ଟ	ଜ୍ୟେଷ୍ଠ	୧୦୮ ହାତ	×	୬୪ ହାତ	ଦେବତାମାନଙ୍କପାଇଁ
ବିକୃଷ୍ଟ	ମଧ୍ୟମ	୬୪ ହାତ	×	୩୨ ହାତ	ରାଜାଙ୍କ ପାଇଁ
ବିକୃଷ୍ଟ	ଅବର	୩୨ ହାତ	×	୧୬ ହାତ	ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ
ଚତୁରସ୍ର	ଜ୍ୟେଷ୍ଠ	୧୦୮ ହାତ	×	୧୦୮ ହାତ	ଦେବତାଙ୍କ ପାଇଁ
ଚତୁରସ୍ର	ମଧ୍ୟମ	୬୪ ହାତ	×	୬୪ ହାତ	ରାଜାଙ୍କ ପାଇଁ
ଚତୁରସ୍ର	ଅବର	୩୨ ହାତ	×	୩୨ ହାତ	ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ
ତ୍ରସ୍ର	ଜ୍ୟେଷ୍ଠ	୧୦୮ ହାତ ସମତ୍ରିଭୁଜ		(ବାହୁ)	ଦେବତାଙ୍କ ପାଇଁ
ତ୍ରସ୍ର	ମଧ୍ୟମ	୬୪ ହାତ ସମତ୍ରିଭୁଜ		(ବାହୁ)	ରାଜାଙ୍କ ପାଇଁ
ତ୍ରସ୍ର	ଅବର	୩୨ ହାତ ସମତ୍ରିଭୁଜ		(ବାହୁ)	ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଧ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । 'ବିଷ୍ଣୁଧର୍ମୋତ୍ତରପୁରାଣ'ରେ ଦୁଇପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ (ଆୟତାକାର ଏବଂ ବର୍ଗାକାର), ନାରଦଙ୍କ ରଚିତ 'ସଙ୍ଗୀତମକରନ୍ଦ'ରେ କେବଳ ବର୍ଗାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, ଶାରଦାତନୟଙ୍କ 'ଭାବପ୍ରକାଶନ'ରେ ତିନିପ୍ରକାର (ଚତୁରସ୍ର, ତ୍ରସ୍ର ଏବଂ ବୃତ୍ତ) ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, ବାସବରାଜଙ୍କ 'ଶିବତତ୍ତ୍ୱ ରତ୍ନାକର'ରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର, 'ସଙ୍ଗୀତ ଚୂଡ଼ାମଣି'ରେ ଯବନିକା ବିଷୟରେ, 'ସଙ୍ଗୀତ ରତ୍ନାକର'ରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ରାଜପ୍ରାସାଦ ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧିତ, 'ମାନସାର ଶିଳ୍ପଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ମନ୍ଦିର ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ନାଟ୍ୟଶାଳାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କୀୟ ପୁସ୍ତକ

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ କୌଶଳ ଉପରେ ଖୁବ୍ ଭଲଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବହୁ ଛୋଟ ଛୋଟ କଥା ଉପରେ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହାଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କେତେକ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥ ରହିଲେ, ଯେଉଁଥିରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି ।

ବିଷ୍ଣୁଧର୍ମୋତ୍ତର ପୁରାଣ - ଏଥିରେ କେବଳ ଦୁଇପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇଛି । କୁହାଯାଇଛି, କେବଳ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତି ହେବା ଉଚିତ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପୁଣି ଦୁଇପ୍ରକାର ; ଯଥା - ଆୟତାକାର ଏବଂ ବର୍ଗାକାର । ବର୍ଗାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ୧୬ × ୧୬ ଗଜ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟଗୃହ ଅତି ବଡ଼ କିମ୍ବା ଅତି ଛୋଟ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ତ୍ରିଭୁଜାକାର ନାଟ୍ୟଗୃହ ବିଷୟରେ କିଛି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ ।

ସଙ୍ଗୀତ ମକରନ୍ଦ - ନାରଦଙ୍କ ଲିଖିତ ସଙ୍ଗୀତ ମକରନ୍ଦ ପୁସ୍ତକରେ କେବଳ ବର୍ଗାକାର ନାଟ୍ୟଗୃହର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏଥିରେ ଏକ ନୂଆ ମାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅନୁସାରେ ନାଟ୍ୟଗୃହ ୪୮ x ୪୮ ଗଜ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଭାବପ୍ରକାଶନ - ଶାରଦାତନୟ ତାଙ୍କ ଭାବପ୍ରକାଶନ ଗ୍ରନ୍ଥର ୧୦ମ ଅଧିକାରରେ ରାଜପ୍ରାସାଦରେ ତିନିପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟଗୃହ ରହିବା ଉଚିତ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ତିନିପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା - ଚତୁରସ୍ର, ତ୍ରସ୍ର, ବୃତ୍ତ ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିକୃଷ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ସେ ବୃତ୍ତାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ।

ଶିବତତ୍ତ୍ୱ-ରତ୍ନାକର - ବାସବରାଜ ତାଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥ ଶିବତତ୍ତ୍ୱ-ରତ୍ନାକରରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯେ ରାଜା ଘେକଟପ୍ପା ଏକ ନାଟ୍ୟଗୃହର ନିର୍ମାଣ କରାଇଥିଲେ । ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହି ନାଟ୍ୟଗୃହର ଭବ୍ୟତାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ଏଥିରେ ହାତୀଦାନ୍ତ ଏବଂ ଚନ୍ଦନର କାମ ସହିତ ବହୁମୂଲ୍ୟର ରତ୍ନ ଖଚିତ ହୋଇଥିଲା ।

ସଙ୍ଗୀତ ଚୂଡ଼ାମଣି - ସଙ୍ଗୀତଶାସ୍ତ୍ର ବିଷୟକ ଏହା ଏକ ଅପ୍ରକାଶିତ ଗ୍ରନ୍ଥ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟଗୃହ ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ବିଷୟକ ଏକ ଅନ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହାର ଦୁଇଟି ଶ୍ଳୋକର ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇଛି, ଯେଉଁଥିରେ ଯବନିକାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି ।

ସଙ୍ଗୀତ ରତ୍ନାକର - ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟଗୃହର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ଏହା ବସ୍ତୁତଃ ସଙ୍ଗୀତ ତଥା ନୃତ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଉଥିବା ସ୍ଥାନର ବର୍ଣ୍ଣନା । ତେବେ ଏହି ସ୍ଥାନରେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ମଧ୍ୟ ହେଉଥିଲା । ଦୁଇଟିଯାକ ଅବସରରେ ଦର୍ଶକ ସମାନ ରହୁଥିଲେ । ସଙ୍ଗୀତଶାଳାରେ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଳଂକରଣ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା । ଏଠାରେ ପୁଷ୍ପ, ପତାକା, ମଣିସ୍ତମ୍ଭ ଆଦି ସୁସଜ୍ଜିତ ଅବସ୍ଥାରେ ରହୁଥିଲା । ନୃତ୍ୟଭବନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଶସ୍ତ ଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାଳାର ଦର୍ଶକ ବ୍ୟବସ୍ଥାରୁ ଜଣାଯାଏ, ଏହା ରାଜପ୍ରାସାଦ ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧ ରଖିଥିଲା । ଏହାର ସାମନାଭାଗ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ, ବାମଭାଗ ଗାୟକ ଆଦିଙ୍କ ପାଇଁ, ମଝି ଏବଂ ଡାହାଣ ଭାଗରେ ଥିବା ସ୍ଥାନ ନୃତ୍ୟ ତଥା ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିନା ନାଟକର ରକ୍ଷଣ ଅସମ୍ଭବ । ମଞ୍ଚ, ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା ଏବଂ ଅଭିନୟକୁ ନେଇ ନାଟକର ସଂସାର । ତେବେ ନାଟକର ଜୀବନ ଧାରଣ ପାଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଆସିଛି । ଦର୍ଶନ, ବିଜ୍ଞାନ ଚିକିତ୍ସା ଆଦି କ୍ଷେତ୍ର ବ୍ୟତୀତ ସାହିତ୍ୟ, କଳା ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର, କାଳିଦାସ, ଭାସ ତଥା ଶୂଦ୍ରକଙ୍କ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଆଦି ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହି ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର

'କା' ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । ପ୍ରବଚନ, ଅଭିନୟ, ଧର୍ମପ୍ରସାର, ନୃତ୍ୟ, ସଭାସମିତି ଆଦି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିଜକୁ ନିୟୋଜିତ କରିଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ସ୍ଥାନ ଯେଉଁଠି ବିଭିନ୍ନ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ବା ଶ୍ରୋତା ବସି ଆନନ୍ଦ ଉପଲବ୍‌ଧି କରିଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କହିଲେ ଷ୍ଟେଜ ବା ରଙ୍ଗସ୍ଥଳ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳ ବା ଦର୍ଶକ ବସିବାସ୍ଥାନର ସମନ୍ୱିତ ରୂପକୁ ବୁଝାଏ । ତେଣୁ ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସହିତ । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ଅଡ଼ିଟୋରିୟମର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱରୂପ ଦେଖାଯାଏ ; ଯଥା - ସିନେମାହଲ, ଷ୍ଟୁଡିଓ, ରଙ୍ଗଶାଳା, ଷ୍ଟାଡ଼ିୟମ, ଆଖଡ଼ାଘର, ନାଟ୍ୟଶାଳା, ସଭାଘର, ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ଇତ୍ୟାଦି ।

ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ମୁକ୍ତା କାଶୀ ଏବଂ ଆଚ୍ଛାଦିତ ଏହିପରି ଦୁଇପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଥିଲା । ସମୟକ୍ରମେ ବାହ୍ୟ ଆକ୍ରମଣକାରୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ବହୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭାଙ୍ଗିରୁଜି ଯାଇଛି । ଫଳତଃ ସୁନିୟୋଜିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ସ୍ଥାପତ୍ୟକଳା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସୁନିୟୋଜିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କହିଲେ କେବଳ ଚାରିପଟର କାନ୍ଥ ଏବଂ ଉପର ଛାତକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ପ୍ରକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପରେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ପାଇଁ ସୁବିଧାଜନକ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ ଏବଂ ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମକୁ ନିର୍ବିଘ୍ନରେ ସେ ଦେଖିପାରେ । ଏଠି କକ୍ଷର ଉଚ୍ଚତା, ଲମ୍ବ ଏବଂ ଚଉଡ଼ା କେତେ ମାପର ହେବା ଉଚିତ, ସେ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅଡ଼ିଟୋରିୟମ୍‌ରେ ଧ୍ୱନି ଯେପରି ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଭଲଭାବେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଏ । ତେଣୁ ଷ୍ଟେଜ ଏବଂ ଅଡ଼ିଟୋରିୟମର ଛାତର ବିଷମତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ଝରକା କମ୍ ରହିଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ବାହାରର ପବନ ଘର ଭିତରକୁ ଆସିଥାଏ, ହେଲେ ଘର ଭିତରର ଧ୍ୱନି ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରକାରଭେଦ

ସାଧାରଣତଃ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଚାରିପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ; ଯଥା - ଚତୁରସ୍ର, ବିକୃଷ୍ଟ, ତ୍ରସ୍ର ଏବଂ ବୃତ୍ତ ଅର୍ଥାତ୍ ବର୍ଗାକାର, ଆୟତାକାର, ତ୍ରିକୋଣାକାର ଏବଂ ଗୋଲାକାର । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଉଲ୍ଲେଖ ଥିଲାବେଳେ, ଶାରଦାତନୟକୃତ 'ଭାବପ୍ରକାଶ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ 'ବୃତ୍ତ' ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଗାକାର, ଆୟତାକାର ତଥା ତ୍ରିକୋଣାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପରିମାପର ଆଧାର ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ଜ୍ୟେଷ୍ଠ, ମଧ୍ୟମ ଏବଂ କନିଷ୍ଠ ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । 'ବୃତ୍ତ' ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିମାପ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇ ନାହିଁ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ଭବତଃ ଦେଶ, ସ୍ଥାନ, କାଳର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ

ତାହିଁ କରାଯାଉଥିଲା । ମହାଭାରତରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ କଂସର ରଙ୍ଗପୀଠ ଆଜିକାଲିର ଷ୍ଟାଡିୟମକୁ ବୁଝାଇଥାଏ ।

'ଚତୁରସ୍ର' ଶବ୍ଦଟି ବାସ୍ତୁଶୈଳୀର ପ୍ରାଚୀନତା ଆଡ଼କୁ ଆମକୁ ଟାଣି ନେଇଯାଏ । 'ଶବ୍ଦକଳ୍ପଦ୍ରୁମ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏହିପରି ହୋଇଛି - ''ଚତସ୍ରୋଡ଼ଶ୍ରୟଃ କୋଣାଃ ଅସ୍ୟ'' । ପ୍ରାକ୍‌ବୈଦିକ କାଳରୁ ବର୍ଗାକାର ମଣ୍ଡପର ନିର୍ମାଣର ପରମ୍ପରା ରହିଆସିଛି । ବୈଦିକକାଳର ଯଜ୍ଞବେଦି ନିର୍ମାଣରେ ଏହି ଚତୁରସ୍ର ଆକାର ପରମ୍ପରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । 'ମୀମାଂସା'ରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ବର୍ଗାକାର ବା ଚତୁରସ୍ର ଆକାରର ସଙ୍କେତ ମିଳେ, ଯାହା ମାନବ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଆଡ଼କୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥାଏ । ଚାରିବେଦ, ଚାରିବର୍ଣ୍ଣ, ଚାରିଆଶ୍ରମ, ଚାରି ଅବସ୍ଥା ଜୀବନରେ ପୂର୍ଣ୍ଣତାର ପ୍ରତୀକ । ସେହିପରି ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚାରିଅସ୍ତ୍ର (କୋଣ)ର ମହତ୍ତ୍ୱ ରହିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଚତୁରସ୍ର ବା ଆକାର ସେହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଚତୁରସ୍ର ଆକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ନିର୍ମାଣ ପରମ୍ପରା ଅତି ପ୍ରାଚୀନ । ଏହି ପରମ୍ପରା କେବଳ ଭାରତ କାହିଁକି ରୋମ୍ ଏବଂ ୟୁନାନ୍‌ର ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେଠାରେ 'ଡାୟନୋସିସ' ଦେବତାଙ୍କ ଆଗରେ ଚତୁଷ୍କୋଣାକାର ମଣ୍ଡପଟି ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଏ 'ମଣ୍ଡପ' ଶବ୍ଦଟି ଚୌ ଆକାର ପାଇଁ ପ୍ରଯୁକ୍ତ । ଏହି ଆଧାର ଭୂମି ଉପରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ, ସଭାମଣ୍ଡପ ଆଦି ଶବ୍ଦ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଆଡ଼କୁ ଆମକୁ ଟାଣିନେଉଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଆକାର ତିନି ପ୍ରକାର କଥିତ ଅଛି । ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଚାରୋଟି ବାହୁ ବିଦ୍ୟମାନ, ଯାହାର ପରିମାଣ ହେଉଛି - (କ) ୧୦୮ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ, (ଖ) ୬୪ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ମଧ୍ୟମ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ, (ଗ) ୩୨ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆସିବା 'ବିକୃଷ୍ଟ' ପ୍ରକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଖକୁ । 'ଶବ୍ଦକଳ୍ପଦ୍ରୁମ'ରେ 'ବିକୃଷ୍ଟ'ର ବ୍ୟାଖ୍ୟା - 'ବିଭାଶେନ କୃଷ୍ଟଃ ଦୀର୍ଘଃ ଇତି ବିକୃଷ୍ଟ'' ଏହିପରି ହୋଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଯାହା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଦୈର୍ଘ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥକୁ ବୁଝାଉଛି । ଜୈନ ସାହିତ୍ୟରେ ବିକୃଷ୍ଟ ଆକାରର ପ୍ରସାଦ ନିର୍ମାଣର ପରମ୍ପରା ଦେଖାଯାଏ ଯାହା ଅନେକ ସ୍ତମ୍ଭବିଶିଷ୍ଟ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ବିକୃଷ୍ଟ ବା ଆୟତାକାର କରିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆମକୁ ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁହିଁ ମିଳିଥାଏ । ବିକୃଷ୍ଟ ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବୈଜ୍ଞାନିକ ସ୍ଥିତି ରହିଛି । ଏଠାରେ ଷ୍ଟେଜ୍‌ରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ସ୍ୱର ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଶୀଘ୍ର ଶୁଣାଯାଇଥାଏ । ବୋଧହୁଏ ଭରତମୁନି, ଏହି ଧ୍ୱନି ସଂଚାଳନକୁ ଆଖିରେ ରଖି ବିକୃଷ୍ଟ ବା ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିକଳ୍ପନା କରିଥିଲେ । ସେ ଏହିପ୍ରକାରର ତିନି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ସେତେବେଳେ 'ଶାଳା' ରୂପରେ ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଥିଲା । 'ତନ୍ତ୍ର ସମୁଚୟ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ 'ଶାଳା' ରମ୍ୟ ଏବଂ ସୁନ୍ଦରକୁ ବୁଝାଉଛି, ଯାହା ବିସ୍ତୃତ ଅର୍ଥରେ ଦୁଇଗୁଣ ଦୈର୍ଘ୍ୟ

ବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, କୌଣସି କକ୍ଷକୁ ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ହେଲେ ସେହି କକ୍ଷର ଦୈର୍ଘ୍ୟ, ତାହାର ପ୍ରସ୍ଥର ଦୁଇଗୁଣ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରକାର କକ୍ଷକୁ 'ଶାଳା'ର ନାମ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ତିନୋଟି ଶ୍ରେଣୀର ; ଯଥା - (କ) ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୧୦୮ ହାତ (୧୬୨ x ୭୧) ଫୁଟ (ଖ) ମଧ୍ୟମ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୬୪ ହାତ (୯୬ x ୪୮) ଫୁଟ (ଗ) ଛୋଟ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୩୨ ହାତ (୩୨ x ୨୪) ଫୁଟ । ଏହି ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ନାଟ୍ୟଶାଳା, ରଙ୍ଗଶାଳା, ନୃତ୍ୟଶାଳା ଆଦି ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଉଥିଲା ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆସିବା 'ତ୍ରସ୍ର' ଆକାରର ପାଖକୁ । ଏହାର ଅର୍ଥ ତ୍ରିକୋଣାକାର । ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ତ୍ରସ୍ର କହିଲେ ପ୍ରାସାଦର ଆକାରକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ମହାଭାରତରେ ସଭାପର୍ବରେ ବିମାନାକାର ସଭାମଣ୍ଡପର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏହି ବିମାନାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ତ୍ରିକୋଣାକାର ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ସ୍ଥାପତ୍ୟକଳାର ବିଦ୍ୱାନଗଣ 'ବିମାନ'କୁ ଦ୍ରାବିଡ଼ ବାସ୍ତୁଶୈଳୀ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁଗ୍ରନ୍ଥ ଶିଳ୍ପଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ପ୍ରାସାଦକୁ ବିମାନ କୁହାଯାଏ । ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିରରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ଏପରି ଶୈଳୀରେ ନିର୍ମିତ, ଯାହା ଦେଖିବାକୁ ବିମାନ ପରି । ଦକ୍ଷିଣ ଭାରତର ପ୍ରାଚୀନ ସ୍ଥାପତ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ବିମାନାକାର । କାଞ୍ଚିପୁରମ୍ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିର ବିମାନାକାର । ବାସ୍ତବରେ ଏହାହିଁ ତ୍ରିକୋଣାକାର ବିମାନାକାର ସ୍ଥାପତ୍ୟ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭିତରେ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପରି ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ତ୍ରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ତିନିପ୍ରକାର ବୋଲି ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏହାର ପରିମାପ ବଡ଼ ତ୍ରସ୍ର - ୧୦୮ ହାତ, ମଧ୍ୟ ତ୍ରସ୍ର - ୬୪ ହାତ ଏବଂ ଛୋଟ ତ୍ରସ୍ର - ୩୨ ହାତ ।

ଏଥର ଆମେ ଆସିବା 'ବୃତ୍ତ' ଆକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଖକୁ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରଚଳନ ରହିଆସିଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ମୁକ୍ତାକାଶ ଏବଂ ଆଚ୍ଛାଦିତ ଏପରି ଦୁଇପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଥିଲା । ଏଭଳି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଷ୍ଟେଜ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଉଥିଲା । ମହାଭାରତର ଆଦିପର୍ବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସ୍ୱୟଂବର ମଣ୍ଡପ ବୃତ୍ତାକାର ଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, ଏହାର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର ରୋମ୍‌ରେ ଏକ ବିରାଟ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହା ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଥିଲା । ଏହାର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ବୃହତ୍ ଗୋଲାକାର ଚଟାଣ ଉପରେ ଷ୍ଟେଜ୍ ଥିଲା । ଅଭିନୟବେଳେ ଏହା ଉପରକୁ ହାତୀ, ଘୋଡ଼ା, ଓଟ ଆଦିଙ୍କୁ ଅଣାଯାଉଥିଲା । ମଞ୍ଚର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ସୋପାନାକୃତିର ଆସନ ରହିଥିଲା । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଉଚ୍ଚ ପ୍ରାଚୀନ ପରିବୃତ୍ତ ଥିଲା । ଏଥିରେ ଥିବା ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକର

ସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତିମାନ ଖୋଦିତ ହୋଇଥିଲା । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଖେଳ, ମଲ୍ଲଯୁଦ୍ଧ, ସର୍କସ ଆଦି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଥିଲା । ବଙ୍ଗଳା, ଉତ୍ତରପ୍ରଦେଶ, ବିହାର ଆଦି ରାଜ୍ୟରେ ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରରେ ନୌଟଙ୍କୀ, ରାସଲୀଳା, ରାମଲୀଳା ଯାତ୍ରା ଆଦି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ତିନି ଦିଗରେ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟକାର ବସିଥାନ୍ତି । ରଙ୍ଗପୀଠ ବା ଷ୍ଟେଜ୍ ବେଳେ ବେଳେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ସ୍ଥାନଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ପୁଣି ବେଳେ ବେଳେ ଏହା ଦୁଇଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୀଚା ମଧ ହୋଇଥାଏ । ଏପରି ସ୍ଥଳେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ସ୍ଥଳ ପଛକୁ ପଛ କ୍ରମଶଃ ଉଚ୍ଚା ହୋଇ ଚାଲିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଅବଶ୍ୟ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପରେ ଚକ୍ର ବା ହୁଇଲ୍‌ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଲାଣି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଚକ୍ରର ଘୂର୍ଣ୍ଣନ ଫଳରେ ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିମାପର ସୂଚନା ପ୍ରାଚୀନ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ମିଳେନା । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବିଶାଳ ଏବଂ ପ୍ରାୟତଃ ମୁକ୍ତାକାଶୀ । ପ୍ରାଚୀନ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରକୁ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡଳ, ରଙ୍ଗସ୍ଥଳ ଭାବେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇଛି । ଆଜିକାଲି ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର କହିଲେ ଷ୍ଟାଡିୟମକୁ ବୁଝାଉଛି । ଦିଲ୍ଲୀର ଇନ୍ଦିରାଗାନ୍ଧୀ ଇନଡୋର ଷ୍ଟାଡିଅମ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ନିର୍ମାଣ ଶୈଳୀ

ନୂତନ ଗୃହଟିଏ ଆରମ୍ଭ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ବିଭିନ୍ନ ଶୁଭ କାର୍ଯ୍ୟ ସମାପନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସେହିପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ତିଆରି ପାଇଁ ବିବିଧ ସୋପାନ ରହିଛି ଯଥା-ଭୂମି ନିରୂପଣ, ପରୀକ୍ଷଣ, ଶୁଭଲଗ୍ନ ବିଚାର ଆଦି ।

ଭୂମି ନିରୂପଣ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ ପ୍ରଶସ୍ତ ଭୂମି ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏହାପରେ ଭୂମିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ଭୂମି ଲାଲ, ହଳଦୀ ତଥା କୃଷ୍ଣରଙ୍ଗର ମାଟିକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରାଯାଇଥାଏ । ପୁଣି ଏହି ମୃତ୍ତିକା ଟାଣ, ସ୍ଥିର ଏବଂ ସମତଳ ହେବା ଉଚିତ । ''ସମରାଙ୍ଗଣ-ସୂତ୍ରଧାର'' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭୂମିରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପରୀକ୍ଷା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ନିୟମର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ତଦନୁଯାୟୀ ଯେଉଁଠି ମାଟି ପରୀକ୍ଷା କରାଯିବ, ସେଠାରେ ଏକ ବଡ଼ ଗାତ ଖୋଳିବାକୁ ହେବ । ସେଥିରେ ପ୍ରଦୀପ ନ ଲିଭି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଳିରହିବ, ତାହେଲେ ମୃତ୍ତିକା ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏପରି କରିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ଯଦି ମାଟିକଣାରେ ଫାଙ୍କ ଥିବ ତେବେ ତାହା ଦୁର୍ବଳ ଏବଂ ପାଣି ଶୋଷିବ । ଫଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କିଛି ବର୍ଷ ପରେ ଦବିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ । ତେଣୁ କମ୍ ପାଣି ଶୋଷୁଥିବା ମାଟି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଏ ।

ଦୀପ ଜଳାଇବାର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦିଗ ରହିଛି । କାରଣ କୋମଳ ତଥା ଅମ୍ଳ ଲବଣଯୁକ୍ତ ଭୂମି ସାଧାରଣତଃ ଶକ୍ତିହୀନ । ଏହି ଲବଣର ପରୀକ୍ଷା ଭୂମିରେ ପାଣି ଭରି କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା କାର୍ବନ ଡାଇ-ଅକ୍ସାଇଡ଼ ଆଦି ଗ୍ୟାସ୍ ନିର୍ଗତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଗ୍ୟାସର ପ୍ରଭାବ ଜଳୁଥିବା ଦୀପ ଉପରେ ପଡ଼େ । ବେଶି ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଳୁଥିବା ଦୀପରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଭୂମି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ।

ଶୁଭାଶୁଭ ନିର୍ଣ୍ଣୟ

ଭୂମି ପରୀକ୍ଷା ପରେ ପରେ ଜ୍ୟୋତିଷ ଡାକି ଶୁଭ ଘଡ଼ି ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଭୂମି ପରୀକ୍ଷା ପରେ ଏହାର ଶୋଧନ କରାଯାଉଥିଲା । ଭୂମିରୁ ଅସ୍ଥି ଆଦିକୁ ବାହାର କରାଯାଇ ମାଟିକୁ ସମତଳ କରାଯାଏ । ଏହା ପରେ ଭୂମିରେ ଗାର ଟଣାଯାଇଥାଏ । ଏହା ସୂତାଦ୍ୱାରା କରାଯାଏ । ଭରତମୁନିଙ୍କ ମତରେ ପୁଷ୍ୟ ନକ୍ଷତ୍ରରେ ଧଳା ସୂତା ଦ୍ୱାରା ଭୂମି ମାପ କରାଯିବ । ଏହି ସୂତା ସାହାଯ୍ୟରେ ଭୂମିରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟର ଚିହ୍ନ ଅଙ୍କନ କରାଯାଏ । ଏହି ମାପ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଅସାବଧାନ ରହିଲେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭାଙ୍ଗିବାରେ ଆଶଙ୍କା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ତେଣୁ ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନରେ ସ୍ଥାପତ୍ୟ କର୍ମ ଧାର୍ମିକ ସଂସ୍କାର ଅନୁଯାୟୀ କରାଯାଇଥାଏ । ପର୍ସିବ୍ରାଉନଙ୍କ ମତରେ - "The outstanding quality of architecture of India is its spiritual content. Architecture of India is evident that fundamental purpose of the building art was to represent in concrete from the prevailing religious consciousness of the people" (Indian Architecture, Page-I-12 By Percy Brown).

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ପୂଜାପାର୍ବଣ ଦ୍ୱାରା ବାତାବରଣ ଶୁଦ୍ଧତା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ସଫଳତା ପାଇଁ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପୂଜାଅର୍ଚ୍ଚନା ଲାଗି ରହିଥାଏ । ବିଶ୍ୱକର୍ମା, ବ୍ରହ୍ମା, ରଙ୍ଗଦେବତାଙ୍କ ଆରାଧନା କରାଯାଇଥାଏ । ଭୂମିପୂଜା, ସ୍ତମ୍ଭସ୍ଥାପନା, ମତବାରିଣୀ ପୂଜା, ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପ୍ରବେଶ ସମୟରେ ପୂଜାଆରାଧନା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଆଜିକାଲି ଏସବୁ ନାହିଁ । ପ୍ରତିବଦଳରେ ଶିଳାନ୍ୟାସ ଏବଂ ଗୃହପ୍ରବେଶ ବିଧି ପ୍ରଚଳିତ ।

ଭୂମିପୂଜା ପରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଏ । ପୂର୍ବଭାଗକୁ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥାନ ବା ଦର୍ଶକସ୍ଥଳ କୁହାଯାଏ । ପଶ୍ଚିମ ଭାଗକୁ ଷ୍ଟେଜ୍ କୁହାଯାଏ । ପୂର୍ବଭାଗରେ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବେଶଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ । ଏଠାରେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଦରଜା ଥାଏ । ଏହି ଦରଜାରେ ରକ୍ଷକ ରୂପରେ ମହାବଳୀ ନାଗକୁ ନିଯୁକ୍ତି କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ପ୍ରେକ୍ଷକ ବା ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ଥାଏ । ଏଣୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରତିଟି କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ବିଧିବଦ୍ଧ

ଭାବେ ଦେଖିହେଉଥିବା ଏବଂ ଶୁଣି ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହିସବୁ ସୁବିଧାକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଅଡ଼ିଟୋରିୟମ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଣୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଭବନ ବହୁତ ବଡ଼ କିମ୍ବା ବହୁତ ଛୋଟ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ ବିଧି ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ମଧ୍ୟମ ଆକାର ବିଶିଷ୍ଟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ମାପ - ୯୬ x ୪୮ ଫୁଟ । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ତିନୋଟି ପ୍ରାଚୀନ ଏବଂ ଉଚ୍ଚ ଛାତ ଦ୍ୱାରା ବନ୍ଦ ରହିଥାଏ । ଏଠାରେ ବସୁଥିବା ଦର୍ଶକ ଷ୍ଟେଜରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ଧ୍ୱନିକୁ ଭଲଭାବେ ଶୁଣିଥାଏ । ଏହି ଧ୍ୱନିରେ ଗମ୍ଭୀରତା ରହିଲେ ତାହା ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେନା । ତେଣୁ କମ୍‌ସଂଖ୍ୟକ ଝରକା ପ୍ରେକ୍ଷକ ଗୃହରେ ରଖାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସ୍ୱଷ୍ଟ ଧ୍ୱନିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ଦୋଷ ନ ଥାଏ ।

ଦର୍ଶକର ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରତି ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହା ପଛକୁ ପଛ କ୍ରମଶଃ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ଫଳତଃ ପଛଧାଡ଼ିର ଦର୍ଶକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟ ଅବଲୋକନରେ କୌଣସି ବାଧା ପଡ଼ି ନ ଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ କୁହାଯାଇଛି, ଦର୍ଶକ ଆସନରେ ଉଚ୍ଚତା ଭୂମିତଳୁ ଦେଢ଼ହାତ ହେବା 'ଉଚିତ । ଦୁଇଟି ଆସନର ଉଚ୍ଚତା ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ବ୍ୟବଧାନ ନ' ଇଞ୍ଚ ରହିବା ବିଧେୟ । ଆସନ କାଠ ବା ପଥରରେ ତିଆରି ହୋଇପାରେ । ଆସନର ଚଉଡ଼ା ଦେଢ଼ଫୁଟ ବା ଏକ ହାତ ହୋଇଥାଏ । ମହାଭାରତରେ ସୋପାନାକୃତି ଆସନର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ।

ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା-ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଏବଂ ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ରରେ ରହିଛି । ଦର୍ଶକସ୍ଥଳଠାରେ ବ୍ରାହ୍ମଣ, କ୍ଷତ୍ରିୟ, ବୈଶ୍ୟ ଏବଂ ଶୂଦ୍ର ଏହି ଚାରିବର୍ଣ୍ଣର ଦର୍ଶକଙ୍କ ଲାଗି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆସନରେ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗିନ ସ୍ତମ୍ଭଦ୍ୱାରା ଏହି ସ୍ଥାନ ନିରୂପିତ ହେଉଥିଲା । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ନୀଳ, ପୀତ, ରକ୍ତ ଏବଂ ଶ୍ୱେତ ରଙ୍ଗର ଥିଲା । ଶ୍ୱେତରଙ୍ଗ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଲାଗି, ରକ୍ତରଙ୍ଗ କ୍ଷତ୍ରିୟ ପାଇଁ, ପୀତରଙ୍ଗ ବୈଶ୍ୟ ପାଇଁ ଏବଂ ନୀଳରଙ୍ଗ ଶୂଦ୍ରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହା ଛଡ଼ା କେତେକ ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତି ଯଥା ରାଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ, ମନୀଷୀ, ଦାର୍ଶନିକ ଆଦିଙ୍କ ପାଇଁ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରଙ୍ଗପୀଠ ସାମନାରେ ପାଖାପାଖି ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର ମଧ୍ୟରେ ଆୟୋଜିତ ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ଆଦିର ଦୋଷ ଗୁଣ ନିରୂପଣ କରିବାପାଇଁ ପ୍ରାଶ୍ନିକ ଏବଂ ସିଦ୍ଧିଲେଖକ ଆବଶ୍ୟକ ହେଉଥିଲେ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ନିର୍ଣ୍ଣାୟକ ପାଇଁ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳରେ ସ୍ଥାନ ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଏମାନଙ୍କ ଆସନର ଦୂରତା ରଙ୍ଗପୀଠ ବା ଷ୍ଟେଜଠାରୁ ପ୍ରାୟ ବାରହାତ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ରାଜପ୍ରାସାଦ ଏବଂ ଦେବମନ୍ଦିରମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ରଙ୍ଗପୀଠ ସ୍ଥଳ ପରିଯୋଜନା ପାଖକୁ ଆସିବା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପଶ୍ଚିମ ଅର୍ଦ୍ଧଭାଗ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଲେଖାଅଛି ଯେ ପୁନର୍ବାର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପକୁ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର ଅଗ୍ରଭାଗ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିବାବେଳେ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ପୁନଶ୍ଚ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ ପାଇଁ ନିରୂପିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗପୀଠ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଅଗ୍ରଭାଗ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ମଧଭାଗ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ପୃଷ୍ଠଭାଗକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ ବିକୃଷ୍ଟ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଷ୍ଟେଜରେ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ (ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ମଧଭାଗ) ରଙ୍ଗପୀଠ (ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଅଗ୍ରଭାଗ) ଅପେକ୍ଷା ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ଚତୁରସ୍ତ୍ର ବା ବର୍ଗାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଦୁଇଟିଯାକ ସ୍ଥାନର ଉଚ୍ଚତା ସମାନ ଥାଏ । ଏଠାରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଅର୍ଥାତ୍ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ପୃଷ୍ଠଭାଗ ଭୂମି ଧରାତଳଠାରୁ କେତେ ଉଚ୍ଚର ହେବା ଉଚିତ ? ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଭୂମିର ଧର୍‌ାତଳଠାରୁ ଦେଢ଼ହାତ ଉଚ୍ଚ । ରଙ୍ଗପୀଠ ଭୂମିର ଧରାତଳ ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏଠାରେ ରଙ୍ଗପୂଜା ସମ୍ପନ୍ନ କରାଯାଏ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଉଚ୍ଚ ରଖିବା ଦ୍ୱାରା ଏଠାରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେଉଥିବା ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକ ଭଲଭାବେ ଦେଖିପାରେ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଉଚ୍ଚା କରିବା ପାଇଁ କଳା ରଙ୍ଗର ମାଟି ଭର୍ତ୍ତି କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା ଏବଂ ପରେ ସମତଳ କରାଯାଉଥିଲା । ଭରତମୁନିଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗର ଧରାତଳ କଇଁଛ ପିଠିପରି ମଧଭାଗ ଉଚ୍ଚା ଏବଂ ମାଛ ପିଠି ପରି ଢାଲୁ ହେବା ଅନାବଶ୍ୟକ । ଏହା ସ୍ୱଚ୍ଛ ଦର୍ପଣ ପରି ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସମତଳ ହେବା ଉଚିତ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର କହେ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ମଧଭାଗରେ ବେଦି ନିର୍ମିତ କରାଯାଉଥିଲା । ଏଠାରେ ଅଳଂକରଣ ପାଇଁ କମ୍ ଉଚ୍ଚତାବିଶିଷ୍ଟ କାଠର ସ୍ତମ୍ଭ ଥିଲା । ଏହି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥିଲା । ପୁଷ୍ପ ଏବଂ ବିବିଧ ରତ୍ନରେ ଏହି ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ସୁସଜ୍ଜିତ ହେଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳରେ ରଙ୍ଗପୀଠ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହୁଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ । ଦର୍ଶକର ସମ୍ମୁଖଭାଗ ରଙ୍ଗପୀଠ ତଥା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ନେପଥ୍ୟ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ମଧମ ଆକାର ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଏକ ଚଉଠ ଭାଗ ନେପଥ୍ୟ ତଥା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ନେପଥ୍ୟ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ମଧମ ଆକାର ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଏକ ଚଉଠ ଭାଗ ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ ଲାଗି ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ । ମଧମ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିମାଣ ୬୪ x ୩୨ ହାତ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ ୧୬ x ୩୨ ହାତ ଅର୍ଥାତ୍ ୨୪ x ୪୮ ଫୁଟ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଆଜିକାଲି ଆମେ ନେପଥ୍ୟ କହିଲେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍‌କୁ ବୁଝୁଛୁ । ଏଠି ଚରିତ୍ର ନିଜକୁ ସଜାଇଥାଏ । ନିଜର ପ୍ରସାଧନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଗୃହର ଦ୍ୱାର ମଧରେ

ମୃଦଙ୍ଗ ଆଦି ରଖିବା ପାଇଁ ସ୍ଥାନ ନିରୂପିତ ହୋଇଥିବା 'ଅଭିନବଭାରତୀ' ଏବଂ 'ଶିଳ୍ପରତ୍ନ'ରୁ ଜଣାଯାଏ । ନେପଥ୍ୟର ଧରାତଳ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ପାତ୍ର ଏଠାରୁ ନିଜକୁ ସଜ୍ଜିତ କରି ରଙ୍ଗଭୂମିରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଦ୍ୱାରରେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ମୃଦଙ୍ଗ ଆଦି ରହୁଥିଲା । ଅଲୌକିକ ଦୃଶ୍ୟରାଜିର ଅଭିନୟ ଏଠାରେ କରାଯାଉଥିଲା । ଏହା ରଙ୍ଗପୀଠଠାରୁ ଅଢ଼େଇଫୁଟ ଉଚ୍ଚ ଥିଲା । ଭରତ ଏବଂ ୟୁନାନର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସେଠାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗପୀଠ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟସ୍ଥଳରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରଥମ ଧରାତଳ ରଙ୍ଗପୀଠର ତଳ (ଭୂମିର ଉପରେ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଧରାତଳ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷତଳ (ଭୂମିଠାରୁ ଦୁଇଫୁଟ ଉଚ୍ଚ) ଏବଂ ତୃତୀୟ ଧରାତଳ (ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଧରାତଳଠାରୁ ପ୍ରାୟ ଅଢ଼େଇରୁ ତିନିଫୁଟ ଉଚ୍ଚ ହୋଇଥାଏ । କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିରସ୍ଥ ନାଟମନ୍ଦିରର ଧ୍ୱଂସାବଶେଷରୁ ଏହାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦୁଇ ବା ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ବହୁ ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପାତଳ, ପୃଥିବୀ ଏବଂ ଭୂଲୋକର ଦୃଶ୍ୟରାଜିକୁ ନିର୍ବିଘ୍ନରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ଅଙ୍ଗ ଉପାଙ୍ଗ ସହିତ ସ୍ଥାପତ୍ୟଶୈଳୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଷଡ଼ଦାରୁକ

ରଙ୍ଗାଶୀର୍ଷର ପ୍ରସାଧନ ନିମିତ୍ତ ଷଡ଼ଦାରୁକ କର୍ମବିଧାନ ଜରୁରୀ ବୋଲି ଭରତ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ଥାପତ୍ୟ ବାସ୍ତୁଶୈଳୀ । ଅଥର୍ବବେଦରେ ମଧ୍ୟ ଷଡ଼ଦାରୁକ ବିଧିର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏଥିରେ ଉପମିତ, ପରିମିତ ତଥା ପ୍ରତିମିତପ୍ରଦର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । ସିଧା ଦୁଇ ସ୍ତମ୍ଭକୁ 'ଉପମିତ' କୁହାଯାଏ । ଏହା ଉପରେ ଆଧାରିତ ଉପର ତଳ ଦୁଇ ସ୍ତମ୍ଭକୁ 'ପରିମିତ' କୁହାଯାଏ । ଦୁଇ ସ୍ତମ୍ଭର ଗୁଣାର ଆକାରକୁ 'ପ୍ରତିମିତ' କୁହାଯାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଏହା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ତଳ ଭାଗରେ ସଂଲଗ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ଷଡ଼ଦାରୁକ ଲଗାଇବା ଦ୍ୱାରା ଲାଭ ଏତିକି ଯେ ନୃତ୍ୟ ବା ନାଟକ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ପାତ୍ରର ଏପଟସେପଟ ହେବା, ଦୌଡ଼ିବା, ଉଠାପକା ଆଦି ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଭାରକୁ ବହନ କରିନେଇଥାଏ । କାରଣ ଏ ପ୍ରକାର ଢାଞ୍ଚାର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁରେ ମଞ୍ଚର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଥାଏ । ଷଡ଼ଦାରୁକ ହେଉଛି ଛ'ଟି ଚେନ୍‌ରେ ତିଆରି ଏକ ପ୍ରକାର ଢାଞ୍ଚା । ଏହା ଢାଞ୍ଚା ଛାତକୁ ଧରି ରଖିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ଏହା ଲଗାଇବା ଦ୍ୱାରା ଏଥିରେ ଭାରା ସମ୍ଭାଳି ହୋଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳରେ କେବଳ କଚ୍ଚା ଭାର ଦେଇ ତାହା ଉପରେ କାଠର ଚଟାଣ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏପରି କରିବା ଦ୍ୱାରା ଏହା ଉପରେ ଉଚ୍ଚାରିତ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୁଏ ନାହିଁ ।

ମତବାରଣୀ

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ପୂର୍ବର ସାହିତ୍ୟରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ସମ୍ପର୍କୀୟ ସାମଗ୍ରୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଥିଲେ ହେଁ, ମତବାରଣୀର ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ। ମନେହୁଏ ସେତେବେଳେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମାଣ ବିଦ୍ୟାର ବିକାଶ ହୋଇ ନ ଥିଲା। ଭରତ ନାଟ୍ୟପ୍ରୟୋଗରେ 'ମତବାରଣୀ'ର ଉପଯୋଗିତାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଲେ। ଏହି ସମୟରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟବିଦ୍ୟାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଥିଲା। ଭରତଙ୍କ ମତରେ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାର୍ଶ୍ୱରେ 'ମତବାରଣୀ' ରହିଥାଏ। ଏହାର ପରିମାଣ ରଙ୍ଗପୀଠ ଅନୁରୂପ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ। ଏହା ଦର୍ଶକ ଆସନଠାରୁ ଦେଢ଼ହାତ ଉଚ୍ଚରେ ରହିଥାଏ। ମତବାରଣୀର ସଂଖ୍ୟା ହେଲା ଦୁଇ। ଏହାର ଉପରିଭାଗର ସ୍ତମ୍ଭର ସାମନାରେ ଦୁଇଟି ମତୁଆଲା ହାତୀର ଶୁଣ୍ଢ ଉପରକୁ ଉଠି ରହିଥାଏ। ଏହା 'ଚାପାକାର'ର ହୋଇଥାଏ। ଆଜିକାଲି ଏହାକୁ 'ଅମ୍ବାରୀ' କୁହାଯାଉଛି। ମତବାରଣୀ ଏକପ୍ରକାର 'ବାରଣ୍ଡା' ଭଳି କାମ ଦେଇଥାଏ। ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ରଙ୍ଗପୀଠକୁ ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ଭବନର ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ କରାଯାଉଥିଲା। ଏହାକୁ ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିବା ପାଇଁ ରଙ୍ଗପୀଠର ଦୁଇପଟେ ନାନା ଶିଳ୍ପମଣ୍ଡିତ 'ମତବାରଣୀ' ସ୍ଥାପନ ହେବା କଥା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ। ଏ ମତବାରଣୀ ଦରକାର ଅନୁସାରେ ବର୍ଗାକାର ବା ଆୟତାକାର କରାଯାଇଥାଏ। ନାଟ୍ୟାଭିନୟରେ 'ମତବାରଣୀ'ର ମହତ୍ତ୍ୱ ରହିଛି। କାରଣ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟରେ ଅବତାରଣା କରାଯାଇଥାଏ। ଏସବୁ ଦୃଶ୍ୟର ଆୟୋଜନ ମତବାରଣୀ ମଧ୍ୟରେ କକ୍ଷବିଭାଗଦ୍ୱାରା କରାଯାଇଥାଏ। ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ମତବାରଣୀ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା।

ସ୍ତମ୍ଭ ସ୍ଥାପନା

ପ୍ରାଚୀନ କାଳର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହମାନଙ୍କରେ ସ୍ତମ୍ଭ ସ୍ଥାପନର ପରମ୍ପରା ଥିଲା। ମହାଭାରତ, ବୌଦ୍ଧ, ଜୈନ ସାହିତ୍ୟରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଥିବା ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି। ଆଜି ମଧ୍ୟ ଦକ୍ଷିଣଭାରତରେ ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପ ତଥା ରାଜଭବନମାନଙ୍କରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହମାନଙ୍କରେ ସତର୍କତାର ସହିତ ସ୍ତମ୍ଭମାନ ରଖାଯାଉଥିଲା, ଯେମିତିକି ଦର୍ଶକର ଦୃଶ୍ୟ ଅବଲୋକନରେ କୌଣସି ବାଧା ନ ଘଟିବ। ବୌଦ୍ଧ ଚୈତ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଅନେକ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ। ଭରତଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଆକାରପ୍ରକାରକୁ ଚାହିଁ ୨୪ ରୁ ୨୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ତମ୍ଭ ରହୁଥିଲା। ମଧ୍ୟମ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ପ୍ରଥମ ଚାରୋଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଥିଲା। ଭିତ୍ତିକୁ ଚାହିଁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କୋଣରେ ସ୍ଥାପିତ ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକର ଉଚ୍ଚତା ନିରୂପିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି 'ସମରାଙ୍ଗଗଣସୂତ୍ରଧାର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କୁହାଯାଇଛି। ଏହାଛଡ଼ା ଅନ୍ୟାସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟରେ ଥାଏ। ଶେଷରେ ଛ'ଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳ ମଧ୍ୟରେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଆଠଗୋଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳର ଭିତ୍ତି ସହିତ ସ୍ଥାପିତ ହେବା ଉଚିତ

ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ୟୁନାନୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ କେତୋଟି ସ୍ତମ୍ଭ ରହିବା ଉଚିତ, ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ କିଛି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ବିଦ୍ୱାନ ରାୟକୃଷ୍ଣ ଦାସଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ରଙ୍ଗପୀଠରେ ଛ'ଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଥାଏ । ନେପଥ୍ୟରୁ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଆସିବା ପାଇଁ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାର ଥାଏ । ତେଣୁ ନେପଥ୍ୟ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦିଗକୁ ତିନୋଟି କରି ସ୍ତମ୍ଭ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥାଏ । ଆଜିକାଲି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏହି ସ୍ତମ୍ଭର କାମ ଉଇଙ୍ଗ୍ସ ଚଳାଉଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କେତେକ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ତମ୍ଭ ପଥରରେ ତିଆରି । କିଛି ସ୍ତମ୍ଭ କେବଳ ଗୃହର ଶୋଭା ବଢ଼ାଇବା ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ସାପ, ହାତୀ, ସିଂହ ଆଦିଙ୍କ ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥାଏ । କୋଣାର୍କ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିରର ସ୍ତମ୍ଭର ଅଳଂକରଣ ବେଶ୍ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକରେ ଶାଳଭଂଜିକା ବା ସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତି ଟାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ଗଜମୁଖ ଆକୃତିରେ ଖୁଣ୍ଟି ଥାଏ, ଯାହାକୁ 'ନାଗଦନ୍ତ' କୁହାଯାଏ । ବାସ୍ତବରେ ଏହି ଅଳଂକୃତ ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ଲଳିତକଳାର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନିଦର୍ଶନ ।

ଧାରିଣୀଧରଣ

ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକରେ ସ୍ତମ୍ଭ ସହିତ 'ଧାରିଣୀଧରଣ'ର ମହତ୍ତ୍ୱ ଜଡ଼ିତ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଏ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । 'ଧାରିଣୀଧରଣ' ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁକଳାର ଏକ ପାରିଭାଷିକ ଶବ୍ଦ । ଆଜିକାଲି ଏହାକୁ କଲମ୍ ବା ବିମ୍ କୁହାଯାଉଛି, ବାସ୍ତୁକଳା ବିଦ୍ୟାରେ । ଏହି 'ଧାରିଣୀଧରଣ' ଦୁଇଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ପଥରଖଣ୍ଡ ବା ଚଟାଣକୁ କାଟି କରି ଏହାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ପରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ଭବନର ଛାତକୁ ସାହାରା ଦେବାପାଇଁ ରଖାଯାଇଥିବା ଦୁଇଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଏହାକୁ ସ୍ଥାପିତ କରାଯାଏ । ଏହି 'ଧାରିଣୀଧରଣ'କୁ କାରିଗର ମଧ୍ୟ କୁଶଳତାର ସହିତ 'ବସିଥିବା କପୋତ'ର ମୁଦ୍ରାରେ ସଜ୍ଜିତ କରି ନାନା କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ବିମଣ୍ଡିତ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଙ୍କିତ ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ - ମାଛ, ସାପ, ମଗର ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ପ୍ରକାର ଧାରିଣୀଧରଣ ଏଲୋରା ଗୁମ୍ଫାର ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଏବଂ ମହାବଳିପୁରମ୍‌ର ଗୁମ୍ଫା କକ୍ଷରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ 'ଅଳଙ୍କୃତ ଧାରିଣୀଧରଣ'ରୁ ଜଣାଯାଏ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ବାସ୍ତୁଶିଳ୍ପର ଶୈଳୀ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା ।

ଦ୍ୱାର

ଗୋଟିଏ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଯିବା ଆସିବା ଲାଗି 'ଦ୍ୱାର' ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ କେତେ ଦ୍ୱାର, ଛୋଟ ନା ବଡ଼, ସେଥିରେ କି ପ୍ରକାର

ଦରଜା ରହିବ, ଦ୍ୱାରର ଦୈର୍ଘ୍ୟ, ପ୍ରସ୍ଥ କେତେ ଆଦି ନାନା ପ୍ରଶ୍ନ ମନକୁ ଆସିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେବେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଧିକ ଦ୍ୱାର ରହିବାକୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସମର୍ଥନ କରେନି । ଆଜିକାଲିପରି ଏହି ଦ୍ୱାରଗୁଡ଼ିକ ସାମନାସାମନି ରହି ନ ଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ମଧ୍ୟ ଏସବୁ ଦ୍ୱାରା ଖୋଲା ରହିଥାଏ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭବନରେ ଦୁଇରୁ ଛ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦ୍ୱାର ଥାଏ । ଏଥିରୁ ପୂର୍ବଦିଗରେ ଥିବା ଦ୍ୱାରଟିକୁ ମୁଖ୍ୟଦ୍ୱାର କୁହାଯାଏ । 'ଆପସ୍ତମ୍ବ ଶ୍ରୌତ ସୂକ୍ତ' ଅନୁସାରେ ପୂର୍ବଦ୍ୱାର ସାଂସାରିକ ସୁଖ ଏବଂ ସମୃଦ୍ଧି ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମୁଖ୍ୟ ଦ୍ୱାର ପୂର୍ବକୁ ଥାଏ । ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ପ୍ରବେଶ କରିଥାନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ବାହାରିବା ପାଇଁ ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗକୁ ଅନ୍ୟ ଦ୍ୱାରଥାଏ । ଭବନର ବାହାର ପଟକୁ ଯିବା ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ବଡ଼ ବଡ଼ ଦରଜା ଥାଏ । ଏହିସବୁ ଦ୍ୱାରରେ ରକ୍ଷକ ନିଯୁକ୍ତ ଥାଆନ୍ତି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱାର ରହିବା କଥା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ସେଥିରୁ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାର ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟର ପ୍ରାଚୀରରେ ଥାଏ ଯେଉଁବାଟେ ପାତ୍ରମାନେ ଯିବାଆସିବା କରନ୍ତି । ଏ ଦ୍ୱାରରେ କାଠର ଦରଜା ନ ରହି କପଡ଼ାର ଦରଜା ଝୁଲୁଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଦ୍ୱାରରେ ତୃତୀୟ ଦରଜା ଥାଏ । ଏ ଦ୍ୱାରଟିକୁ ସୂତ୍ରଧର ଏବଂ ତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସୁଥିବା ଚରିତ୍ରମାନେ ଯିବାଆସିବା କରନ୍ତି । ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଚାହିଁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଦ୍ୱାର ସଂଯୋଜନ କରାଯାଇଥାଏ । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଅଧିକ ଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ ।

ଝରକା

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ବହୁସଂଖ୍ୟକ ଦର୍ଶକ ବସୁଥିବାରୁ ସେମାନଙ୍କ ସୁବିଧା ପାଇଁ ବାୟୁ ଯିବା ଆସିବା ପାଇଁ ଝରକା ରହିଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକରେ ବାତାୟନ ଏବଂ ଗବାକ୍ଷ ରହୁଥିଲା । ଏସବୁ ଘର ଭିତରୁ ଗରମ ପବନକୁ କାଢୁଥିଲା ଏବଂ ଶୁଦ୍ଧ ବାୟୁ ଘର ଭିତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରାଉଥିଲା । ଭରତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଝରକା ବ୍ୟବସ୍ଥା ପାଇଁ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଲାଗିଥିବା ବାତାୟନ ଗବାକ୍ଷଠାରୁ ବଡ଼ ଥିଲା । ଗବାକ୍ଷ ଗାଈ ଆଖି ଆକାର ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହା ଦରଜା ଉପରେ ଦୁଇ ଆଡ଼କୁ ରହୁଥିଲା । ଗବାକ୍ଷଗୁଡ଼ିକ ଗରମ ପବନ ଘର ଭିତରୁ ବାହାରକୁ କାଢ଼ିବା ପାଇଁ ଏବଂ ସୂର୍ଯ୍ୟକିରଣ ଘର ଭିତରକୁ ଛାଡ଼ିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ବଡ଼ ଝରକାକୁ ବାତାୟନ କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏଥିରେ ଜାଲି ଲାଗୁଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ବାତାୟନ ବା ବଡ଼ ଝରକା କମ୍ ଥିଲା । ଅଧିକ ଝରକା ରହିଲେ ଧ୍ୱନି ତରଙ୍ଗ ଯିବାଆସିବାରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

ଛାତ

ଭୂଖନନରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ଧ୍ୱଂସାବଶେଷରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକ ଛାତବିଶିଷ୍ଟ ବା ଆଚ୍ଛାଦିତ ଥିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ଶୈଳଗୁହାକାର'

ଛାତର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ପାହାଡ଼ୀ ଗୁମ୍ଫାର ଉପର ଅଂଶ ଯେପରି ଉଠିକରି ଥାଏ, ସେହିପରି ଏ ପ୍ରକାର ଛାତର ଆକାର ହୋଇଥାଏ । 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଛାତ ତିଆରି କରିବା ପଛରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟି ନିହିତ ଥିଲା । କାରଣ ଷ୍ଟେଜ୍‌ରେ ଉତ୍ପନ୍ନ ସ୍ୱର ତରଙ୍ଗ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳରେ ଭଲଭାବେ ଖେଳିଯାଏ, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ ଶୁଣିପାରେ ଏବଂ ଏହି ସ୍ୱରତରଙ୍ଗ ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଜଣେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଗବେଷକ ଇଂଜିନିୟର ଡଃ ଶୁଭା ରାଓ କହନ୍ତି - "That the theatre must have a roof and this roof must be a gable rood hipped at ends and not a flat roof, the acoustical property of a gable roof is to reflect the sound from the stage to the audience in the auditorium and that of the flat roof is to reflect the sound back again to the stage." (Abhinav Bharati, By Dr. Subharao, G.O.C.P. Page 447) । ତେଣୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଛାତର ଉପଯୋଗିତା ବେଶ୍ ଥିଲା ।

ଛାତ କେତେ ଉଚ୍ଚରେ ରହିବା ଉଚିତ, ସେ ବିଷୟରେ କିଛି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନଙ୍କ ମତରେ ମଧ୍ୟମାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଛାତ, ୧୮ ଫୁଟ କାନ୍ଥ ଉପରେ ହେବା ଉଚିତ । ଦର୍ଶକସ୍ଥଳର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ଏହି ଛାତ ୨୭ଫୁଟ ଉଚ୍ଚରେ ରହିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ଲାଷ୍ଟର ଅଫ୍ ପ୍ୟାରିସ୍‌ର ଛାତ ମଧ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଉଚ୍ଚତା ପ୍ରାୟ ୨୫ରୁ ୨୭ ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହୁଛି ।

ଭିତ୍ତି ବା କାନ୍ଥିନୀ

ଗୃହ ବା ଭବନକୁ ଆଧାର କରି ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ, ସଙ୍ଗୀତଶାଳା, ସଭାଭବନ, ନାଟ୍ୟଗୃହ, ନାଟ୍ୟବେଶମ ଆଦି ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ ଶବ୍ଦ ମିଳୁଛି । ବିନା କାନ୍ଥିନୀ ବା ଭିତ୍ତିରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମାଣ ଅସମ୍ଭବ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତ୍ତି ବା କାନ୍ଥ ପୋଡ଼ାଇଟାରେ କରିବା ଉଚିତ ବୋଲି ଭରତ କହିଛନ୍ତି । ଏହା ଉପରେ ଚାରିପଟେ କାନ୍ଥ ଉଠିଥାଏ । ଭିତ୍ତିର ଉଚ୍ଚତା ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ତେବେ 'ସମରାଙ୍ଗଣ ସୂତ୍ରଧାର'ରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, କାନ୍ଥର ଉଚ୍ଚତା ଭବନର ଚାରିକୋଣରେ ଥିବା ସ୍ତମ୍ଭର ଉଚ୍ଚତା ସହିତ ସମାନ ହେବା ଉଚିତ । ଦକ୍ଷିଣଭାରତରେ ପ୍ରାଚୀନ ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଭବନର ସ୍ତମ୍ଭର ଉଚ୍ଚତା ୧୮ରୁ ୨୨ ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ଏହି ସୂତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତ୍ତିର ଉଚ୍ଚତା ୧୮ରୁ ୨୨ ଫୁଟ ମଧ୍ୟରେ । ଭିତ୍ତିକୁ ଇଟାରେ ଗଢ଼ିଲା ପରେ, ଏହା ଉପରେ ମାଟି ଆଉ ଛଣକୁ ମିଶାଇ ଏକ ପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଲେପ ଦିଆଯାଏ । ଏହାପରେ ଚିକ୍କଣ କରିବାକୁ ହୁଏ । ପରେ

ଶଙ୍ଖ, ଶିପ, ବାଲିକୁ ମିଶାଇ ଏକ ଲେପ ଦିଆଯାଏ । ଏହା ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର କରାଯାଏ ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବାହାର କାନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ 'ସୁଧାକର୍ମ' ବା ଚୂନ ଲେପନ କରାଯାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଚାରିପଟର ଭିତ୍ତି ବ୍ୟତୀତ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ମଝିରେ ଭିତ୍ତି କରିବାକୁ ଭରତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ଭିତ୍ତି ପୃଷ୍ଟପଟ ବା 'ବ୍ଲାକ କ୍ଲଥ' କାମ ଦେଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରାଚୀରର ଦୁଇ ଆଡ଼କୁ ସୁସଜ୍ଜିତ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ । ଏହି ଦ୍ୱାର ଦେଇ ପାତ୍ର ଷ୍ଟେଜକୁ ଆସେ । ପ୍ରାୟ ଏହି ପ୍ରାଚୀରର ଉଚ୍ଚତା ୭ ଫୁଟ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କାନ୍ଥରେ ଅଙ୍କିତ ପଶୁ-ପକ୍ଷୀ, ସ୍ତ୍ରୀ-ପୁରୁଷଙ୍କ କଳାତ୍ମକ ଚିତ୍ରରୁ ତତ୍କାଳୀନ ତଥା ମନ୍ଦିର ସଂଲଗ୍ନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଆଜି ମଧ୍ୟ ଏ ପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଚିତ୍ର ବା ଭିତ୍ତିଲେପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଆଜିକାଲି ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କାନ୍ଥରେ କଚ୍ଚା ପଲସ୍ତରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏହି ପ୍ଲାଷ୍ଟର ଚାଉଳ ଚୂନା, ଗୋବର ଆଦି ମିଶାଇ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ପରି ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଧ୍ୱନିକୁ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ମଧୁର କରିବାପାଇଁ କାନ୍ଥିନୀ ଉପରେ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଉଥିଲା ।

ଦ୍ୱିଭୂମିକ

ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି ଯେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଶୈଳଗୁହାକାର ଏବଂ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଛାତ ଏବଂ ଚଟାଣକୁ ଗଡ଼ାଣିଆ କରାଯାଉଥିଲା । ଗୁମ୍ଫାର ଛାତ ପରି ଏହା ବିଷମ ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ଚୌଡ଼ା ଜାଗାରେ କରାଯାଉଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମୁଖ୍ୟଦ୍ୱାରକୁ ରଙ୍ଗପୀଠ ଆଡ଼କୁ ଭୂମିସ୍ତର କ୍ରମଶଃ ନୀଚା ହୋଇଯାଉଥିଲା । କିଛି ବାଟ ଛାଡ଼ି ଏହା ଧରାତଳ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଠାରୁ ନେପଥ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉଚ୍ଚା ହେଉଥିଲା । ଗୁମ୍ଫାପରି ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ବିସ୍ତୃତ ଏବଂ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚସ୍ଥଳ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ହେଉଥିଲା । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଧ୍ୱନି ସ୍ପଷ୍ଟ ଶୁଣାଯାଉଥିଲା ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କୃତ୍ରିମ ଶୈଳଗୁହାକାର କରି ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଦଣ୍ଡୀ ମଧ୍ୟ ସଂକେତ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଦଶକୁମାରଚରିତ'ରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି - ''ମହତି ଭୂମିଗୃହେ କୃତ୍ରିମ ଶୈଳ ଗର୍ଭୋତ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ନାନାମଣ୍ଡପ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହୋ'' । ତେଣୁ ଦଣ୍ଡୀଙ୍କ ସମୟରେ ରାଜଭବନ, ଦେବମନ୍ଦିର, ସାର୍ବଜନିକ ଭବନ ଆଦି ଗୁମ୍ଫାକୃତିର ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ତଥା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ଦୁଇଟିଯାକ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ବା ଦୁଇକୋଠରି ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା କି ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦୁଇ ବା ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ରୋମ ଏବଂ ୟୁନାନ୍‌ରେ ପ୍ରାଚୀନ

ରଙ୍ଗଶାଳାରେ ଏପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଥିବା ଜଣାଯାଏ । ଦର୍ଶକ ବସିବାସ୍ଥଳ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା କି ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ କିଛି ସ୍ପଷ୍ଟ ବିବରଣୀ ନାହିଁ । କୋଣାର୍କର ନଟମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । କୁମ୍ଭାରିଆର ନେମିନାଥ ମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ଦୁଇ କୋଠରି ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ରାମେଶ୍ୱରମ ମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, ତ୍ରିଶୂରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, 'କୁଥାମ୍ବଲମ୍' ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । ଏଥିରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ କାଳର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେଉଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦ୍ୱିତୀୟ ଭବନ କାଠରେ ତିଆରି କରାଯାଉଥିଲା ।

ଯବନିକା

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତର ଏବଂ ବାହାରପଟର ସାଜସଜ୍ଜା ବେଶ୍ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଧରଣର ଥିଲା । ଏହି ସଜ୍ଜୀକରଣ ମଧ୍ୟରେ ଯବନିକା ବା ପରଦା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ 'ଯବନିକା'ର ଉପଯୋଗିତା ଥିଲା । ଏହା ଷ୍ଟେଜର ପୂରାପୂରି ଆଗରେ ନ ରହି ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ମଧ୍ୟଭାଗ ଅର୍ଥାତ୍ ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ସୀମାରେଖାରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଜିକାଲି ଏହା ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଅଗ୍ରଭାଗରେ ରହୁଛି । ପ୍ରାଚୀନ ୟୁନାନୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଏପରି ଦେଖାଯାଏ । ମହାଭାରତରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଯବନିକାର ପ୍ରଚଳନ ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳରେ ରହୁଥିଲା ।

ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଏହି ଯବନିକା ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳଠାରୁ ରହୁ ନ ଥିଲା । ଏହା କେବଳ ରଙ୍ଗପୀଠରେ କକ୍ଷବିଭାଗ ପାଇଁ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକର ଅଭିନୟବେଳେ, ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଏକ ସାଙ୍ଗରେ ଦେଖାଇବା କିମ୍ବା ପରଦା ପଛରେ ଅନ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟର ସଂଯୋଜନା ନିମିତ୍ତ ଯବନିକା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ଯବନିକା ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଭଳି କାମ କରୁଥିଲା । ଯବନିକା ପାଇଁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ 'ତିରସ୍କରଣୀ' ପଦର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗ ମଞ୍ଚସ୍ଥଳରେ ମୁଖ୍ୟ ଯବନିକା ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । ଆଉ ଦୁଇଟି ଛୋଟ ଯବନିକା ନେପଥ୍ୟ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ମଝିରେ ଥିବା ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାରରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । ଯବନିକା କପଡ଼ାରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ରଙ୍ଗ ଧଳା କିମ୍ବା ହାଲ୍‌କା ରଙ୍ଗର ଥିଲା । ଏହା ଉପରେ ରତ୍ନ ମୋତିର ସୁନ୍ଦର କାରିଗରୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା । ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ଏହାକୁ ପକାଯାଉଥିଲା ବା ହଟା ଯାଉଥିଲା । ଉପରୁ ତଳକୁ ପଡୁଥିବା ଯବନିକା ମଧ୍ୟ ରହିଥିଲା ।

'ଯବନିକା' ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ପରଦା' । ଏହା ସାଧାରଣତଃ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପୃଷ୍ଠପଟ୍ଟ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ଯବନିକାର ବ୍ୟବହାର ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ଏହି ଶବ୍ଦଟି ହେଉଛି 'ଯବନିକା' । କେତେକଙ୍କ ମତରେ 'ଯମନିକା' । ସଂସ୍କୃତ କାବ୍ୟ ତଥା କୋଷଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହା 'କନା' ଅର୍ଥରେ, 'ନୌକାର ପାଲ' ଅର୍ଥରେ,

'ସାଧାରଣ ପର୍ଦ୍ଦା' ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ସହିତ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ତୁଳନା କରିବାକୁ ଯାଇ କେତେକ 'ଯବନିକା' ଶବ୍ଦ 'ଯବନ' ଶବ୍ଦରୁ ଆସିଥିବା ଅନୁମାନ କରନ୍ତି ।

ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶଙ୍କ ମତରେ - ''ଯବନ ଶବ୍ଦର ମୂଳ ହେଉଛି Ionian ଅର୍ଥାତ୍ Ionia ଦେଶର ଅଧିବାସୀ । ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନଙ୍କ ନାମାନୁସାରେ Ionian ଶବ୍ଦରୁ 'ଯବନ' ଶବ୍ଦର ଉଦ୍ଭବ, କିନ୍ତୁ ଅର୍ଥ ଅତିବ୍ୟାପ୍ତି ଫଳରେ ଏହି ଶବ୍ଦଟି ସାଧାରଣତଃ ଅପର ଧର୍ମାବଲମ୍ବୀ ଯେ କୌଣସି ବିଦେଶୀ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହେଉଥିଲା । ପର୍ଦ୍ଦା ଅର୍ଥରେ ଏହା ବିଶେଷଣ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ ଏବଂ ସିଲଭାଁ ଲେଭିଙ୍କ ମତରେ ବିଦେଶୀମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ପାରସ୍ୟଦେଶରୁ ଆନୀତ ବସ୍ତ୍ରରେ ନିର୍ମିତ ହେଉଥିବା ହେତୁ ଏହାକୁ ଯବନିକା କୁହାଯାଉଥିଲା'' (ନାଟକ ବିଚାର, ପୃ-୧୯)

ଗ୍ରୀକ୍ Ionian ସହିତ 'ଯବନିକା'ର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ଯବନିକାର ଅର୍ଥ ସାଧାରଣତଃ 'ପରଦା'କୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ହେଲେ ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ 'ପରଦା'ର ବ୍ୟବହାର ନ ଥିଲା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଭାସ, କାଳିଦାସ, ଭବଭୂତିଙ୍କ ନାଟକରେ 'ଯବନିକା'ର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ତେବେ ଦଶମ ଶତାବ୍ଦୀର ରାଜଶେଖରଙ୍କ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାର ନାଟକ 'କର୍ପୂରମଞ୍ଜରୀ'ରେ ଯବନିକା ଶବ୍ଦର ପ୍ରଥମ ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବା ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ ମତ ଦିଅନ୍ତି ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ 'ଯବନୀ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ଦେଖାଯାଏ । କାଳିଦାସଙ୍କ ଶକୁନ୍ତଳାରେ ଏହାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏହା ପରିଚାରିକା, ଦେହରକ୍ଷଣୀ, ଛତ୍ରଧାରିଣୀକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । 'ରଘୁବଂଶ'ରେ ଏହା ପାରସ୍ୟ ଦେଶର ନାରୀମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ହୋଇଛି । ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ହରିବଂଶ, ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡପୁରାଣ ଆଦିରେ 'ଯବନୀ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ଦେଖାଯାଏ । ଭାରତୀୟ ଆର୍ଯ୍ୟମାନେ ନିଜ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହି ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ ।

ମଞ୍ଚର କେତୋଟି ଦିଗ

ଅଭିନୟ

ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନରେ ଅଭିନେତାର ଦାୟିତ୍ୱ ବଢ଼ିଯାଇଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟରେ ସେ ହେଉଛି ସେତୁ ସଦୃଶ । ନାଟ୍ୟକାରର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଭଲଭାବେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବା ପାଇଁ ତାର ଶିକ୍ଷା, ରସବୋଧ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୃଷ୍ଟି ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନେତାର ଚେହେରା, କଣ୍ଠସ୍ୱର ଏବଂ ଅଭିନୟ ନୈପୁଣ୍ୟ ଥିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ଅନୁରୂପ ଚେହେରା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । କଣ୍ଠସ୍ୱର ଗମ୍ଭୀର ହେଲେ ତାର

ବକ୍ତବ୍ୟ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଅଭିନୟର ମୌଳିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଲା କଣ୍ଠସ୍ୱର ମଧ୍ୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ପ୍ରତିପାଦନ । ଉଚ୍ଚାରଣ ବିଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନେତା ନିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ଶିଖିବା ଉଚିତ । କଥାବାର୍ତ୍ତାରେ ଆବେଗ ରହିଲେ ତାହା ରସୋଦୀପ୍ତ ହୁଏ । ଅଭିନୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଆଣିବାକୁ ହେଲେ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଉଚ୍ଚ ନୀଚ କରିବାକୁ ହୁଏ । ହସକାନ୍ଦ, ଆନନ୍ଦଉତ୍କଣ୍ଠାକୁ ଭଲ ଅଭିନେତା ହିଁ ସଫଳ ଭାବେ ଫୁଟାଇପାରେ । ସଂଳାପ ମଝିରେ ସାମୟିକ ବିରତି ରହୁଥିଲେ ଉଚ୍ଚାରଣ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନତା ବହନ କରେ । ବାଚିକ ଅଭିନୟ ସହିତ କାୟିକ ଅଭିନୟର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ତେଣୁ ଅଭିନେତା ହାତପାଦ ଉଠାଇ, ମୁଖ, ଚକ୍ଷୁ, ଭ୍ରୂ ଏବଂ କପାଳ ସଞ୍ଚାଳନ କରି ଭାବାବେଗ ପ୍ରକାଶ କରିବା ସହିତ ଅଭିନୟ କରିଥାଏ । ଅଭିନୟ କେବଳ ବାସ୍ତବତାରେ ଅନୁବର୍ତ୍ତକ ନୁହେଁ, ଏହା ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ଶିଳ୍ପ । କ୍ରୋଧପ୍ରକାଶ ବେଳେ କପାଳ ରେଖା ଯେଭଳି କୁଂଚିତ ହୁଏ ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ହୁଏତ ସେପରି ହୋଇପାରେନା । ବାସ୍ତବ ଜଗତର ପୂରାପୂରି ନକଲ ଅଭିନୟ ଜଗତରେ ଫୁଟି ଉଠେନା । ତେଣୁ ଅଭିନେତା ଏକ ବିଶେଷ ଭାବେ ସେ ସବୁକୁ ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚାରିପ୍ରକାର ଅଭିନୟ କଥା କୁହାଯାଇଛି- ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ଏବଂ ଉପାଙ୍ଗଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଶିର, ହସ୍ତଦ୍ୱୟ, ବକ୍ଷୋଦେଶ, କଟିଦେଶ, ପାଦ ଦ୍ୱୟ ଏବଂ ଜଂଘଦ୍ୱୟ ହେଉଛି ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ । ନେତ୍ର, ଭ୍ରୂ, ନାସା, ଅଧର, କପାଳ ଏବଂ ଚିବୁକ ହେଲା- ଛ'ଟି ଉପାଙ୍ଗ କଥା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ କୁହାଯାଇଛି । 'ଅଭିନୟ ଦର୍ପଣ'ରେ ନେତ୍ର, ଭ୍ରୂ, ନାକ, ଓଠ, ଆଖିପତା, ତାରା, ଗଣ୍ଡଦେଶ, ହନୁ, ଦନ୍ତ, ଜିହ୍ୱା, ଚିବୁକ, ମୁଖ ଇତ୍ୟାଦି ଉପାଙ୍ଗ କଥା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । କାବ୍ୟନାଟକାଦିରେ ବାକ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ସ୍ପଷ୍ଟ ଅଭିନୟ ହେଉଛି ବାଚିକ ଅଭିନୟ । ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାବ ଫୁଟି ଉଠିଲେ ହୁଏ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ । ସ୍ତମ୍ଭ, ସ୍ୱେଦଜଳ, ରୋମାଞ୍ଚ, ସ୍ୱରଭଙ୍ଗ, ବେପଥୁ, ଅଶ୍ରୁ, ପ୍ରଳୟ ଓ ବିବର୍ଣ୍ଣତା ଆଦି ଏଇ ଆଠୋଟି ହେଲା ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାବ । ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର, ନନ୍ଦିକେଶରଙ୍କ 'ଅଭିନୟ ଦର୍ପଣ'ରେ ମସ୍ତକ, ଗ୍ରୀବା, ଦୃଷ୍ଟି, ଗତି, ହସ୍ତ ଇତ୍ୟାଦି ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟକୁ ଶାଣିତ କରାଯାଇଛି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ତେରପ୍ରକାର ଶିରକର୍ମର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ଅଭିନୟଦର୍ପଣରେ ସମ, ଉଚ୍ଚାରିତ, ଅଧୋମୁଖ, ଆଲୋଳିତ, ଧୂତ, କମ୍ପିତ, ପରାବୃତ୍ତ, ଉତ୍କ୍ଷିପ୍ତ ଓ ପରିବାହିତ-ଏଇ ନ' ପ୍ରକାର ଶିରକର୍ମର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଛତିଶ (୩୬) ପ୍ରକାର ଦୃଷ୍ଟିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି । ଏଥିରୁ ଆଠପ୍ରକାର ସ୍ଥାୟୀ ଭାବଦୃଷ୍ଟି, ଆଠପ୍ରକାର ରସଦୃଷ୍ଟି, କୋଡ଼ିଏ ପ୍ରକାର ସଞ୍ଚାରିଭାବ ଦୃଷ୍ଟି । 'ଅଭିନୟଦର୍ପଣ'ରେ ସମ, ଆଲୋକି,

ସାଚୀ, ପ୍ରଲୋକିତ, ନିମୀଳିତ, ଉଲ୍ଲୋକିତ, ଅନୁବୃତ୍ତ ଏବଂ ଅନଲୋକିତ-ଏଇ ଆଠପ୍ରକାର ଦୃଷ୍ଟିର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନ'ପ୍ରକାର ଗ୍ରୀବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି । କିନ୍ତୁ ଅଭିନୟଦର୍ପଣରେ ସୁନ୍ଦରୀ, ତିରଶ୍ଚୀନା, ପରିବର୍ତ୍ତିତା ଓ ପ୍ରକମ୍ପିତା-ଏଇ ଚାରି ପ୍ରକାର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ହସ୍ତର ଲକ୍ଷଣ ଦୁଇଶ୍ରେଣୀରେ ଭାଗ କରାଯାଇଛି ; ଯଥା-ଅସଂଯୁକ୍ତ ଏବଂ ସଂଯୁକ୍ତ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଅସଂଯୁକ୍ତ ହସ୍ତ ଚବିଶ ପ୍ରକାର ଏବଂ ସଂଯୁକ୍ତ ହସ୍ତ ତେଇଶ ପ୍ରକାରର । ପାଦଭେଦ ଚାରି ପ୍ରକାରର ; ଯଥା-ମଣ୍ଡଳ, ଉତ୍‌ପ୍ଲବନ, ଭ୍ରମରୀ ଓ ପାଦବାଚିକା । ଅଭିନୟଦର୍ପଣରେ ଦଶପ୍ରକାର ଗତିର କଥା କୁହାଯାଇଛି । ଯଥା ହଂସା, ମୟୂରୀ, ମୃଗୀ, ଗଜଲୀଳା, ତୁରଙ୍ଗିଣୀ, ସିଂହୀ, ଭୁଜଙ୍ଗୀ, ମଣ୍ଡୂକୀ, ବୀରା ଓ ମାନବୀ ।

ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଲେ ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସଂପ୍ରଦାୟ ଏବଂ ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରଙ୍କ ନାଟ୍ୟସଂପ୍ରଦାୟ ଏହିପରି ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟସଂପ୍ରଦାୟ ଥିବା ଜଣାଯାଏ । ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟସଂପ୍ରଦାୟ ପ୍ରାଚୀନତର, କିନ୍ତୁ ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟସଂପ୍ରଦାୟ ବିଶେଷ ଜନପ୍ରିୟ । ବିଭିନ୍ନ ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱର ଥିଲେ ଭରତଙ୍କର ନାଟ୍ୟଗୁରୁ । ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱର ଅଭିନୟର ବହିରଙ୍ଗ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲାବେଳେ ଭରତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ରସସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ରସସୃଷ୍ଟିର କିଛିଟା ବିରୋଧୀ ଅତିରିକ୍ତ ଅଙ୍ଗାଭିନୟର ନିନ୍ଦା କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟକରେ ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ଏକ ବଡ଼ କଥା । ଅଭିନୟ ରୀତି ଅନୁସାରେ ରସର ସ୍ଫୁରଣ ଘଟିଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକରେ ଅଭିନୟରେ ଭାବାବେଗର ପ୍ରାବଲ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ଏଠି ଅଭିନେତା କଳ୍ପନା ଏବଂ କବିତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ହେବା ଦରକାର । ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ଦୀର୍ଘ କବିତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ଆବୃତ୍ତି କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ଚାହିଁବ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କାଳରେ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ପୂରାପୂରି ଭୁଲି ଯାଇଥାଏ । ଅଭିନେତାର ଗତି ଏବଂ ବାକ୍ୟ ଉଚ୍ଚାରଣ ପୂରାମାତ୍ରାରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବ । ନିଜର ପରିବେଶକୁ ଭୁଲି ସେ କେବେ ଅନ୍ୟ ଦିଗକୁ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଏନା । ଟ୍ରାଜେଡିରେ କଣ୍ଠସ୍ୱରର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଦରକାର । ପ୍ରହସନରେ ଏହା ଦରକାର ନାହିଁ । ଏଠି କଣ୍ଠସ୍ୱର ତରଳ ବା ହାଲ୍‌କା ନ ହେଲେ ଦର୍ଶକେ ହସିବେନି । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କାଳରେ ହସ୍ତପାଦ, ଚକ୍ଷୁର ସଞ୍ଚାଳନ ନିହାତି ଜରୁରୀ । ଆଧୁନିକ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ଏହା ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ସାଂକେତିକ ନାଟକରେ ଅଭିନୟରେ ମୂଲ୍ୟହୀନ ହୋଇପଡ଼େ । ସାଙ୍କେତିକ ନାଟକର ଅଭିନୟ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ।

ମୋଟ୍ ଉପରେ ଅଭିନୟ ବେଳେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ସହିତ ପୂରାପୂରି ମିଶିଯିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ରର ସମୟ, ଅବସ୍ଥା, ରୂପ ପ୍ରତି ଅଭିନେତା ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ତେଣୁ ଅଭିନେତାର କିଛିଟା ନିଜସ୍ୱ ବିଚାର, ବୁଦ୍ଧି, ଜ୍ଞାନ, ଅଭିଜ୍ଞତା ଥିବା ପ୍ରୟୋଜନ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ନ ହେଲେ ଅଭିନୟ ସଫଳ ହୁଏନା ।

ମେକ୍ଅପ୍ (Make-up)

କେବଳ ନିଖୁଣ ଅଭିନୟ କରିଦେଲେ ଅଭିନୟ ପୂରାପୂରି ସଫଳ ହୁଏନା । ଏଥିପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ସାଜସଜ୍ଜା ଦରକାର । ଏଠାରେ ଆମକୁ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଯେଉଁମାନେ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ଆସନ୍ତି, ସେମାନେ ପ୍ରଥମେ ଦେଖନ୍ତି ଏବଂ ପରେ ଶୁଣନ୍ତି । ଦର୍ଶକ ଦେଖିବ, କିଏ କହୁଛି, କ'ଣ କହୁଛି ଏବଂ କିପରି ଭାବେ କହୁଛି । ତେଣୁ ଦର୍ଶକର ଏଇ କୌତୂହଳପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବା ପାଇଁ ଅଭିନେତା ସାଜସଜ୍ଜା ଏବଂ ଚେହେରା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । ଜଣକର ଚେହେରା ଏବଂ ପୋଷାକ ଦେଖି ସେ କି ଧରଣର ଲୋକ, କି ପ୍ରକାର କଥା କହୁଛି ବା ଆଚରଣ କରୁଛି, ସହଜରେ ଜାଣିହୁଏ । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଅଭିନେତାକୁ ନିଜସ୍ୱ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଗୋପନ ରଖି ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଫୁଟାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ମେକଅପ୍ ମ୍ୟାନକୁ ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର କେଉଁ ସମୟର, ସେ କେଉଁ ପରିବେଶରୁ ଆସିଛି, ଏ ବିଷୟରେ ମେକଅପ୍ ମ୍ୟାନର ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଦରକାର । ରୂପକାରର ତୂଳୀରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଚରିତ୍ର ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରକୁ ରୂପ ଦେଲାବେଳେ ରୂପକାର ଇତିହାସରୁ କିଛି ନା କିଛି ସଂକେତ ପାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରକୁ ସଜାଇଲାବେଳେ ତାକୁ ନିଜସ୍ୱ ବିବେକ ବୁଦ୍ଧି ଖଟାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ଅଭିନେତା ଭୂମିକା ଅନୁଯାୟୀ ଶ୍ୱେତ, ନୀଳ, କୃଷ୍ଣ, ରକ୍ତ ଏବଂ ପୀତ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ । କିରାତ, ବର୍ବର, କାଶୀ-କୋଶଳ ଏବଂ ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟର ଅଧିବାସୀମାନଙ୍କର ରଙ୍ଗ ଥିଲା କଳା । ଶକ, ଯବନ, ଆଦିଙ୍କ ରଙ୍ଗ ହେଲା ରକ୍ତ । ଅଙ୍ଗ, ବଙ୍ଗ କଳିଙ୍ଗ, ମଗଧ, ପାଞ୍ଚାଳ ଓ ଶୂରସେନର ଲୋକମାନଙ୍କ ରଙ୍ଗ ଥିଲା ଶ୍ୟାମ । ବୈଶ୍ୟ, ଶୂଦ୍ର ଜାତିର ରଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ଥିଲା ଶ୍ୟାମ । ବ୍ରାହ୍ମଣ, କ୍ଷତ୍ରିୟଙ୍କ ରଙ୍ଗ ଥିଲା ରକ୍ତପୀତ । ଭୂତ, ପିଶାଚ ଏବଂ ଉନ୍ମାଦ ଚରିତ୍ରର କେଶ ଅଡୁଆମଡୁଆ ଥିଲା । ବିଦୂଷକ ମଥାରେ ଟୀକା ରହୁଥିଲା । ଛୋଟ ପିଲାଙ୍କ କେଶ ତିନୋଟି ଗୁଚ୍ଛରେ ବିଭକ୍ତ ଥିଲା । ବିଦ୍ୟାଧରୀ, ଅପସରା, ପକ୍ଷୀ, ନାଗିନୀ ଆଦି ମଣିମୁକ୍ତା ଧାରଣ କରୁଥିଲେ । ଯକ୍ଷମାନେ ଲମ୍ବାକେଶ ରଖୁଥିଲେ । ରାଜାର ପୋଷାକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଥିଲା । ମୁନିଗଣ କୌପୀନ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଆଲୋକ ସଂପାତ ଯୋଗୁଁ ଆଜିକାଲି ମୁଖର ସ୍ୱାଭାବିକତା ନଷ୍ଟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । କୃତ୍ରିମ ଆଲୋକର ପ୍ରଭାବ ଦୂର କରିବାପାଇଁ Straight make up ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ମୁଖର ରଙ୍ଗ କିଛି ସମୟ ସ୍ଥାୟୀ କରିବାକୁ ହେଲେ ଗ୍ରୀଜ୍ ଲଗାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ମୁଖର ରଙ୍ଗ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରଖି ହାତପାଦ, ଆଖି, ଚିବୁକରେ ରଙ୍ଗ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ମୁଖମଣ୍ଡଳରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ରେଖା ଅଙ୍କନ କରି ଚରିତ୍ରର ବୟସକୁ ନିରୂପିତ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ଚରିତ୍ରକୁ ସଫଳଭାବେ ଫୁଟାଇବା ପାଇଁ ମେକ୍‌ଅପ୍ ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଙ୍ଗ ।

ଆଲୋକ ସଂପାତ

ଆଜିର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ ହେଉଛି ଆଲୋକ । ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚରେ ମାୟାଜଗତର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ଯେତେବେଳେ ମୁକ୍ତାକାଶ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା, ସେଥିପାଇଁ କୃତ୍ରିମ ଆଲୋକ ଦରକାର ହେଉ ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପୂରାପୂରି ଭାବେ ଆଲୋକ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଗ୍ୟାସ୍ ଲାଇଟ୍‌ର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରାଗଲା ପରେ ପରେ ଆସିଲା ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକ । ଏହି ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକ ସହିତ ମଞ୍ଚର ରୂପ ମଧ୍ୟ ବଦଳିଗଲା । ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଆଲୋକ ସହିତ ଆଗେଇଲା । ୧୮୮୦ ରୁ ୧୮୮୭ ମଧ୍ୟରେ ୟୁରୋପ ଏବଂ ଆମେରିକାରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଯୋଗେ ବାସ୍ତବତାର ପାଣିପାଗ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଗଲା । ଆଲୋକ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶାରୀରିକ ଭାବଗୁଡ଼ିକୁ ସଫଳ ଭାବେ ଫୁଟାଯାଇ ପାରୁଛି ।

ଆଲୋକରେ ରଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ସ୍ଥାନ କାଳ ଏବଂ ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ଏହି ରଙ୍ଗିନ ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । କୌଣସି ଭୀଷଣ ଏବଂ ନିଷ୍ଠୁର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଇବାପାଇଁ ଲାଲ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ମଧୁର ବା ପ୍ରଣୟପ୍ରଧାନ ଦୃଶ୍ୟରେ ନୀଳ କିମ୍ବା ସାଧା ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଚକ୍ଷୁର ତିନୋଟି ଶିରାକୁ ଲାଲ, ସବୁଜ ଏବଂ ଭାଓଲେଟ ଆଲୋକଦ୍ୱାରା ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ । ଯଦି କୌଣସି ଲାଲ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଚକ୍ଷୁର ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ ହେବ, ତେବେ ଲାଲ ରଙ୍ଗ ସଂପର୍କୀୟ ଶିରା ଉତ୍ତେଜିତ ହେବ । ଯଦି କିଛି କ୍ଷଣ ପରେ କ୍ଳାନ୍ତ ହେବାର ଦେଖାଯାଏ ତେବେ ସବୁଜ ଏବଂ ଭାଓଲେଟ ରଙ୍ଗ ସଂପର୍କୀୟ ଶିରା ସକ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିବ । ପ୍ରାକୃତିକ ଜଗତର ନାନା ପ୍ରକାର ବସ୍ତୁ, ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ, ଗୋଧୂଳି, ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା ଆଦିକୁ ସାଧା ଓ ରଙ୍ଗିନ ଆଲୋକର ମିଶ୍ରଣରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ ।

ତେବେ ଏଠାରେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଆଲୋକ ସଂପାତ ମଞ୍ଚ ଅଭିନୟର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଆଲୋକସଂପାତ ଅଭିନୟକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିଥାଏ । ମାତ୍ର ଏହା ଯେପରି ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ନ କରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ । ଏ ସଂପର୍କରେ Robert Nesbit ତାଙ୍କର 'Theatre and Stage' ପୁସ୍ତକରେ କହିଛନ୍ତି - "My theory is that stage lighting, admittedly an essential component of modern theatrical presentation, is but a part, and as such it should never be used to overpower other indispensable and effective components."

ଆବହସଂଗୀତ ବା ଯନ୍ତ୍ରସଂଗୀତ

ଦର୍ଶକ ମନରେ ଭାବର ସଞ୍ଚାର ପାଇଁ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ସୁର ମାଧ୍ୟମରେ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ପୂର୍ବରୁ ଯାତ୍ରା ଥିଏଟରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡଳ ଆଗରେ ବାଦ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ବସୁଥିଲେ । ଏବେ ସେସବୁ ନେପଥ୍ୟରୁ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଛି । ସୁର ସହିତ ଦୃଶ୍ୟଜଗତର ସଂପର୍କ ରହିଆସିଛି । ଯେମିତି ଆଲୋକର ରଙ୍ଗ ସହିତ ଭାବ ଜଗତର ସଂପର୍କ ଅଛି । ବାଦ୍ୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ ତନ୍ତ୍ରୀ ସହିତ ଆବେଗ ଜଡ଼ିତ । କରୁଣ ଦୃଶ୍ୟରେ ବେହେଲାର ସୁର ଭାସିଆସେ । ବଂଶୀର ସ୍ୱର ସାଥିରେ ଦର୍ଶକ ପଲ୍ଲୀପ୍ରକୃତିକୁ ଖୋଜି ବୁଲେ । ମାଦଳର ସ୍ୱର ଆସିଲେ ଦର୍ଶକ ଫେରିଯାଏ ପାହାଡ଼ୀ ଅଞ୍ଚଳର ଆଦିବାସୀ ଘେରକୁ ।

ଆବହସଂଗୀତ ସଦାବେଳେ ଅଭିନୟର ଅନୁଗାମୀ ହୋଇଥାଏ ମାତ୍ର ଏହାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରେନା । ବେଳେବେଳେ ନେପଥ୍ୟ ସଂଗୀତ ପରିମାଣ ଏତେ ବଢ଼ିଯାଏ ଯେ ତାହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏ । ଆବହ ସଂଗୀତ ବ୍ୟତୀତ ନାଟକରେ ବେଳେ ବେଳେ କୃତ୍ରିମ sound effects ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । କୋଳାହଳ, ଗୋଳମାଳ ଆଦିକୁ ଶବ୍ଦ ପ୍ରଭାବ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ବର୍ଷା, ବାତ୍ୟା, ବନ୍ୟା, ଘଡ଼ଘଡ଼ି, ବିଜୁଳି, ତୋଫାନ, ପବନ ଆଦିକୁ sound effect ସଫଳ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । ଆଜିକାଲି sound effectର ବିଭିନ୍ନ ରେକର୍ଡ଼ ବଜାରରେ ମିଳୁଛି । ରେକର୍ଡ଼ ଆସିବା ପୂର୍ବରୁ ଶବ୍ଦକ୍ଷେପଣ ନେପଥ୍ୟରୁ ଚତୁରତାର ସହିତ କରାଯାଉଥିଲା ।

ଅଭିନୟର ସାଫଲ୍ୟ ଲାଗି ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଯଥେଷ୍ଟ ବେଶି । କିନ୍ତୁ ଏଇ ଶବ୍ଦକୁ କୌଶଳର ସହିତ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନୟର ଧ୍ୱନିସ୍ତର ସଙ୍ଗେ ସଂଗତି ରକ୍ଷା କରି ଶବ୍ଦକ୍ଷେପଣ କରାଯିବା ଦରକାର । ଏହି ଶବ୍ଦକ୍ଷେପଣ ପୁଣି ଖୁବ୍ ଧୀରେ କିମ୍ବା ଖୁବ୍ ଜୋର୍‌ରେ ନ ହୋଇ ଭାଗମାପ ଅନୁସାରେ ହେବା ଉଚିତ।

ନେପଥ୍ୟ

ଭରତ ମୁନି ଅଭିନୟର ସ୍ଥୂଳରୂପକୁ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା- ସାମାନ୍ୟ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ । ସାମାନ୍ୟ ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଅଛି ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ ଏବଂ ସାତ୍ତ୍ୱିକ । ଏହାର ଅଭିନୟ ପାତ୍ରର ଅଙ୍ଗ ସହିତ ଜଡ଼ିତ । କିନ୍ତୁ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟର ସଂପର୍କ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସହିତ । ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ସାଧାରଣତଃ ନେପଥ୍ୟରେ ହୋଇଥାଏ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ନେପଥ୍ୟ ହେଉଛି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଙ୍ଗ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ନେପଥ୍ୟ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟର ଅଳଙ୍କାର ସଦୃଶ ।

ଭରତ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ବା ନେପଥ୍ୟ ବିଧିର ଚାରୋଟି ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ଯଥା .- ପୁସ୍ତ, ଅଳଙ୍କାର, ଅଙ୍ଗରଚନା ଏବଂ ସଂଜୀବ, ପୁସ୍ତରେ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ବସ୍ତ୍ର, ଚମଡ଼ା, ପତ୍ର ଆଦିର ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ରୂପ, ମଞ୍ଚ ଉପରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ପୁସ୍ତର ମଧ୍ୟ ତିନୋଟି ଭେଦ ରହିଛି ; ଯଥା- ସନ୍ଧିମ, ବ୍ୟାଜିମ ଏବଂ ଚେଷ୍ଟିମ । ସନ୍ଧିମରେ ବସ୍ତ୍ର ବା ଚମଡ଼ାର ରୂପ ତିଆରି କରାଯାଏ । ବ୍ୟାଜିମରେ ଯନ୍ତ୍ର ଆଦି ସାହାଯ୍ୟରେ ରୂପ ଜୀବନ୍ୟାସ ନେଇ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ । ବସ୍ତ୍ରଆଦିରେ ପରିବେଷ୍ଟିତ ହୋଇ ଯେଉଁ ରୂପର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଏ, ତାକୁ ଚେଷ୍ଟିମ କୁହାଯାଏ । ତେବେ ପୁସ୍ତ ବିଧିର ସହାୟତାରେ ନାଟକ ଅଧିକ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇଥାଏ ।

ମଞ୍ଚକୁ ଆସିବା ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନେତାର ଶୃଙ୍ଗାର ନେପଥ୍ୟରେ ହିଁ କରାଯାଇଥାଏ । ଶୃଙ୍ଗାରର ସାଧନଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ମାଳା, ଆଭୂଷଣ, ବେଶଭୂଷା ଆଦି । ଏଣୁ ଅଳଙ୍କାରର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ନେପଥ୍ୟରେ ଥାଏ । ଭରତ ପୁରୁଷ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କର ବେଶ ବର୍ଣ୍ଣନା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପ୍ରଦାନ୍ କରିଛନ୍ତି । ପାତ୍ରର ବେଶ ରଚନା ପୂର୍ବରୁ ଅଙ୍ଗ ରଚନା ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଅଙ୍ଗ ରଚନା ମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଦେବତାର ରୂପ ଧାରଣ କରେ । ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଙ୍ଗ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ଅଙ୍ଗ ରଚନା ତଥା ବେଶ ରଚନାଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ର ସାଧାରସରୁ ଅସାଧାରଣ ସ୍ତରକୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଥାଏ । ପରିଧାନ ବିଧାନ ମଧ୍ୟ ଭରତ ତିନି ପ୍ରକାର କରିଛନ୍ତି ; ଯଥା- ଶୁଦ୍ଧ, ବିଚିତ୍ର ଏବଂ ମଳିନ । ଦେଶ କାଳ ପାତ୍ର ଅନୁସାରେ ଏହା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟର ଶେଷ ବିଧି ହେଉଛି ସଂଜୀବ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଅପଦ, ଦ୍ୱିପଦ ଏବଂ ଚତୁଷ୍ପଦ ପ୍ରାଣୀମାନଙ୍କର ପ୍ରବେଶ ବିଧିକୁ ସଂଜୀବ କୁହାଯାଏ । ସାପକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସବୁ ପ୍ରାଣୀ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆସିପାରନ୍ତି । କଳ୍ପନାରେ ଏମାନଙ୍କୁ ଆଣିଲେ ଅଭିନୟ ଜୀବନ୍ତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହିପରି ଭାବେ ଭରତ 'ସଂଜୀବ'ର ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନ ନ ହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାର ବାସ୍ତବ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରାଯାଇପାରେନି । ତେଣୁ ନାଟକ ମାତ୍ରେହିଁ ଅଭିନୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ମଞ୍ଚର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚର ପଶ୍ଚାତ୍‌ରେ ଥାଏ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ସମ୍ମୁଖରେ ଥାଏ ଦର୍ଶକ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖାଯାଏ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କୁ । ନାଟ୍ୟକାର ଅଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନା ବାସ୍ତବ ରୂପ ନିଏ ମଞ୍ଚରେ । ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ । ଏହି କଳାକଳ୍ପନାର ଜଗତ ବାସ୍ତବଜଗତର ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଏହି ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ବାସ୍ତବଜଗତଠାରୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଦୂରେଇ ଆସି ବାନ୍ଧି ହୋଇପଡ଼େ ମାୟାର ଜଗତ ମଧ୍ୟରେ । ମାୟାଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ସେ ହସେ, କାନ୍ଦେ ବା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିଚାଲେ । ତାକୁ ମଞ୍ଚାୟନ କରିବା ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ବା ପରିଚାଳକର । ନାଟ୍ୟକାର ଅନେକ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ସଚେତନ ହୋଇଥାଏ । ସବୁପ୍ରକାର ମଞ୍ଚରେ ସବୁ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେନା । ଅନେକ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମଞ୍ଚପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖିଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ବହୁ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ସେ ଭାବପ୍ରକାଶ କରିପାରେନା କିମ୍ବା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ତେବେ ସେ ଯେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ, ଏହା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । କାରଣ ପ୍ରଥମେ ଦରକାର ନାଟକ । ତାପରେ ଆସେ ମଞ୍ଚପ୍ରସଙ୍ଗ । ତେଣୁ କୌଣସିଠାରେ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ମଞ୍ଚ ବଡ଼ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନାହିଁ । ତେବେ ମଞ୍ଚାୟନ ବେଳେ ଆମକୁ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ, ଯେମିତି ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ନ ହୁଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିଶ୍ୱବାସୀଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥାଏ । ସମ୍ଭବତଃ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏଥେନ୍‌ସ ନଗରୀରେ ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ତା ପୂର୍ବରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ରଙ୍ଗାଳୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତାର ଆସନଗୁଡ଼ିକ କାଠରେ ତିଆରି ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକ ଅର୍ଦ୍ଧ ବୃତ୍ତାକାର ଥିଲା । ନିମ୍ନ ଭାଗରେ ଯେଉଁ ନୃତ୍ୟମଞ୍ଚ ଥିଲା, ତାର ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଛୋଟ ଆକାରର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଥିଲା । ତା'ପଛପଟେ ଏକ କାଠ ତିଆରି ସ୍ଥାନ ଥିଲା ।

ସେତେବେଳେ ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉ ନ ଥିଲା । ନିକଟରେ ଡାୟୋନିସସଙ୍କ ମନ୍ଦିର ଥିଲା । ପୂଜାପାର୍ବଣ କାର୍ଯ୍ୟ ପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ ତତ୍କାଳୀନ ଅଭିନେତାଗଣ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ମୁଖାରେ ଥିବା ମୁହଁପାଖ ବାଟ ବଡ଼ ଥିଲା । ଏହି ମୁଖାର ବିଭିନ୍ନ ରେଖାଗୁଡ଼ିକ ବିଚିତ୍ର ଧରଣର ଥିଲା । ଅଭିନେତାଗଣ ପାଦରେ କାଠର ପାଦୁକା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ସେମାନେ ଅଣ୍ଟା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଢିଲା ପୋଷାକ ମଧ୍ୟ ପିନ୍ଧୁଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ପାଦର ଗତିରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା ।

ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଦେଖାଯାଏ । ତା' ସହିତ କବିତ୍ୱର ଛଟା ଏବଂ ତୀବ୍ର ନାଟକୀୟତା ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ନାଟକର ଭାବାବେଗ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ମୋହିତ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ନାଟକ ଭିତରେ ନିଜକୁ ହଜାଇଦିଏ । ପାପପୁଣ୍ୟ, ଧର୍ମ-ଅଧର୍ମର ଚିରନ୍ତନ ସଂଘର୍ଷ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ବିସ୍ତାରିତ କରେ । ଡାୟୋନିସେସ୍‌ର ଉତ୍ସବ ଖୁବ୍ ଆଡ଼ମ୍ବର ସହକାରେ ପାଳିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଭିନୟ ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ । ହଜାର ହଜାର ଦର୍ଶକ ରାତି ଅନିଦ୍ରା ରହି ଅଭିନୟ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଦେଖିଥାନ୍ତି । ସକାଳର ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ ପଡ଼ିଲା କ୍ଷଣି ନାଟକର ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ରାତିଟି କଟିଯାଏ କେବଳ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଭିତରେ । ଦର୍ଶକଗଣ ଗୋଲାକୃତି ଆସନଗୁଡ଼ିକରେ ବସି ନାଟକ ଦେଖନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ ଜଣେ ଘୋଷକ ନାଟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମ ଘୋଷଣା କରେ । ପରେ ପରେ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ କୋରସ୍ ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଥବାରୁ ଏଥିରେ ଏକାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବା ଗୁପ୍ତ ଘଟଣାକୁ ରୂପ ଦେଇହୁଏନି । ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର ହେଉଥିବାରୁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ନିଜ ନିଜର ମୁଖରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ । କେବଳ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅଭିନେତାଗଣ ଖୁବ୍ ଜୋର୍‌ରେ ସଂଳାପ ବା ଆବୃତ୍ତି କରିଥାନ୍ତି, ତାହା ଯେପରି ସବୁ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିପାରିବ । ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ ବା ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ଗତି କିଛିଟା ଧିମେଇ ଯାଇଥାଏ । ଚେଷ୍ଟାକରି ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଦ୍ରୁତ କରାଯାଇପାରେନି । ପ୍ରଥମେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟ ନ ଥିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ଲାସିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦୃଶ୍ୟବିହୀନ ଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ନିଜସ୍ୱ ପଶ୍ଚାଦ୍‌ଭୂମି ଥିଲା ; ଯଥା- ମନ୍ଦିର, ପ୍ରାସାଦ, ସମୁଦ୍ରବାଲି ଇତ୍ୟାଦି । କ୍ରେନ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅନେକ ସମୟରେ ମଣିଷ ଏବଂ ଦେବଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଉଚ୍ଚକୁ ନିଆଯାଇ ସେମାନେ ଉଡୁଥିବାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଉଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତ୍ରିପାର୍ଶ୍ୱ ବିଶିଷ୍ଟ କାଠ ନିର୍ମିତ 'ପ୍ରିଜମ' ସାହାଯ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଗଲା ।

ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଏଲିଜାବେଥ୍‌ଙ୍କ ସମୟରେ ଅଭିନୟ ଥିଲା ଆବେଗଧର୍ମୀ ଏବଂ କବିତ୍ୱଧର୍ମୀ । ବାସ୍ତବଧର୍ମିତା ଏଠାରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ମୋଟ ଉପରେ ଏ ସମୟର ନାଟକ ଥିଲା ଆତିଶଯ୍ୟଭରା । ନାଟକ ଏହି ସମୟରେ ଦିନରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଦର୍ଶକଗଣ ମଞ୍ଚର ତିନିଦିଗରେ ଘେରି ବସୁଥିଲେ । ଅଭିନେତାଗଣଙ୍କ ଖୁବ୍ ପାଖାପାଖି ଦର୍ଶକମାନେ ରହୁଥିଲେ । ବକ୍ତୃତାଭଳି ନାଟକର ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେଉଥିଲା । ତେଣୁ ଏଗୁଡ଼ିକ କବିତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଅଳଂକାରରେ ଭରା ଥିଲା । ଏକ ବଡ଼ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ମୂଳମଞ୍ଚର ପଛପଟେ ଥିବା ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନେତାଗଣ ସାଜସଜ୍ଜା ହେଉଥିଲେ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ଏହି ସ୍ଥାନକୁ ଅନ୍ତର୍ବର୍ତ୍ତୀ ମଞ୍ଚରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ଏହିଭଳି ଦୁଇଟି ମଞ୍ଚର ବ୍ୟବହାର ସେ ସମୟରେ ଥିଲା । ମୂଳ ମଞ୍ଚର ମଝାମଝି ଏକ ଗୁପ୍ତ ଦ୍ୱାର ମଧ୍ୟ ରହୁଥିଲା । କାରଣ ଏହି ବାଟ ଦେଇ ଅଶରୀରୀ ଆତ୍ମା ବା ପ୍ରେତାତ୍ମାଗଣ ଯିବାଆସିବା କରୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚର ଉପରିଭାଗରେ ଏକ ଆବରଣ ବା ଛାତ ରହୁଥିଲା ।

ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଦିନ ଦୁଇଟାରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଉଥିଲା । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଦରକାର ହେଉଥିବା ଜିନିଷପତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ମଞ୍ଚକୁ ଅଣା ଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଅଭିନୟ ପରେ ସେସବୁକୁ ଅପସାରଣ କରାଯାଉଥିଲା । ଏ କାମ ଅଭିନୟ କରୁ ନ ଥିବା ଲୋକେ ଚଳାଉଥିଲେ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ଦର୍ଶକଙ୍କର ନିକଟରେ ଥାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ଭାବାବେଗ, ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଉତ୍ତେଜନା ଏବଂ ସଂଘର୍ଷକୁ ଦର୍ଶକଗଣ ପସନ୍ଦ କରିଥାନ୍ତି । ସେ ଯୁଗର ଦର୍ଶକଗଣ ଅତିଶୟ ଅଭିନୟକୁ ପସନ୍ଦ କରୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ମରାମରି, କୁସ୍ତି, ତରବାରି ଯୁଦ୍ଧ ଇତ୍ୟାଦି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଅପାର ଆନନ୍ଦ ଦେଉଥିଲା । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉତ୍ତେଜନାଭରା ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖି ଦର୍ଶକ ନିଜକୁ କୃତକୃତ୍ୟ ମନେ କରୁଥିଲା । ପ୍ରତିଟି ଦୃଶ୍ୟର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଦୃଶ୍ୟ ସହିତ କିଛି ସଂପର୍କ ଅଛି କି ନାହିଁ, ଏ଼ଧେ ନେଇ ଦର୍ଶକ ଆଦୌ ମୁଣ୍ଡ ଖେଳାଉ ନ ଥିଲା । ଘଟଣାବସ୍ତୁକୁ ଅନ୍ଧଭାବେ ସେ କାଳର ଦର୍ଶକ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଉଥିଲା । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖୁଥିବା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ପିନ୍ଧିଥିବା ପୋଷାକପତ୍ରର ଚାକଚକ୍ୟ ଏବଂ ଆଡ଼ମ୍ବରପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକକୁ ମୁଗ୍ଧ କରୁଥିଲା । ଆଜିର ମଞ୍ଚରେ ଯେପରି ଆଲୋକସଂପାତ ଦ୍ୱାରା ସନ୍ଧ୍ୟା, ସକାଳ ଆଦି ସମୟକୁ ନିରୂପିତ କରାଯାଇପାରିଛି, ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ କେବଳ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏସବୁ ନିରୂପିତ ହେଉଥିଲା । କଣ୍ଠସଂଗୀତ ସହିତ ଯନ୍ତ୍ରସଂଗୀତ ସମତାଳରେ ଚାଲୁଥିଲା । ଅଭିନୟ ବନ୍ଦଥିବା ସମୟରେ ସଂଗୀତ ପରିବେଷଣ କରାଯାଉଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟପଟରେ ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବ

ରସର ସଞ୍ଚାର ସେତେବେଳେ ସମ୍ଭବ ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ଅଲୌକିକ ବାତାବରଣକୁ ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ବାସ୍ତବ ବୋଲି ମାନି ନେଉଥିଲେ ।

ଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଚୀନର ପ୍ରଥମ ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ । ମଞ୍ଚର ସମ୍ମୁଖରେ କୌଣସି ପରଦା ବା ପାର୍ଶ୍ୱବରଣ କିମ୍ବା ଦୃଶ୍ୟପଟର ବ୍ୟବହାର ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ମୁକ୍ତମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ଅଭିନୟ ସମୟରେ କିଛିଟା ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ମଞ୍ଚର ପଛପଟକୁ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମପରଦା ରହୁଥିଲା । ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିଲା । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଆସବାବପତ୍ର ଦରକାର ହେଉଥିଲା । ଅଭିନୟରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁ ନ ଥିବା କେତେକ ଲୋକେ ଦରକାରବେଳେ ଆସବାବପତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ନେବାଆଣିବା କରୁଥିଲେ । ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିଲାବେଳେ ସେମାନେ ମଧ୍ୟ ଯାତାୟାତ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନେତାଗଣ ମୁହଁରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ବହଳ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ଯଥା- ଧଳା ରଙ୍ଗ, ଲାଲ ରଙ୍ଗ, ସୁନେଲି ରଙ୍ଗ, କଳା ରଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି । ଏହିସବୁ ରଙ୍ଗକୁ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତି ସହିତ ଦର୍ଶକ ପରିଚିତ ହେଉଥିଲେ । ମୁଖର ରଙ୍ଗସବୁ ଏକପ୍ରକାର ମୁଖା ଭଳି ଜଣାପଡୁଥିଲା ।

ଚୀନର ଦର୍ଶକଗଣଙ୍କର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ପ୍ରଖର ଥିଲା । ସାମାନ୍ୟ ବସ୍ତୁରେ ସେମାନେ ବୃହତ୍ତର ଦୃଶ୍ୟକୁ ରୂପ ଦେଇ ପାରୁଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଗୋଟିଏ ଚେୟାର, ଗୋଟିଏ ଫୁଲପକା ଗାଲିଚା, ଗୋଟିଏ ଟେବୁଲ ମାଧ୍ୟମରେ ସେମାନେ ପାହାଡ଼, ଉଦ୍ୟାନ, ପର୍ବତ ଆଦିର ଧାରଣା କରିପାରୁଥିଲେ । ଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ଭବତଃ ପ୍ରଥମେ ସାଙ୍କେତିକ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ କରିଥିବା ମନେହୁଏ । ବିଭିନ୍ନ ଦ୍ରବ୍ୟର ସଙ୍କେତ ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବତାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଚୀନ ଅଭିନେତାଗଣ ବେଶ୍ ପାରଙ୍ଗମ ଥିଲେ । ଚୀନା ନାଟକର ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଧରଣର କଣ୍ଠସ୍ୱର ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦେଖାଯାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଟକକୁ ଚାହିଁ ଅଭିନେତାଗଣଙ୍କ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ବେଶ୍ ଜାକଜମକପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା । ତେବେ ଚୀନ ମଞ୍ଚର ଅଭିନେତାଠାରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଭୂମିକା ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା ।

ଜାପାନୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଜାପାନୀ ମଞ୍ଚ କଥା ଭାବିବସିଲେ ଆମ ଆଖି ଆଗରେ ଭାସିଉଠେ 'ନୋ' ନାଟକ । ଜାପାନର ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତଶ୍ରେଣୀର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଲାଭକରି ଏହି ନୋ-ନାଟକ ଏକ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି । ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ-ପଞ୍ଚଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମନ୍ଦିରର ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନ ଭିତରୁ

ସମ୍ଭବତଃ ଏହି ନାଟକରୁ ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଅଭିଜାତ ଗୋଷ୍ଠୀର ନାଟକ । ଜାପାନରେ ଅଭିଜାତ ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ଏବଂ ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ପାଇଁ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦେଖାଯାଏ । ନୋ-ନାଟକର କଳାକୌଶଳ ବେଶ୍ କୌତୂହଳମୟ । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଗୀତ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଖୁବ୍ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ । ଏହି ନାଟକର ଆକାର ଛୋଟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ଏକାଧିକ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ, ଅଭିନେତାର ଅଙ୍ଗ ସଂଚାଳନ, ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ । ନୋ-ନାଟକ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଆୟତନ ହେଉଛି ୧୮ ବର୍ଗ ଫୁଟ । ଏହି ମଞ୍ଚର ତିନି ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଦର୍ଶକ ବସିଥାନ୍ତି । ମଞ୍ଚର ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗରେ କୋରସ୍ ଲାଗି ସ୍ଥାନ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥାଏ । ଏହି କୋରସ ଦଳରେ ଛ' ବା ଛ'ରୁ ଅଧିକ ବ୍ୟକ୍ତି ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଅଭିନୟକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାନ୍ତି ଏହି କୋରସ୍ ଦଳ । ଅଧିକାଂଶ ସମୟରେ ମଞ୍ଚର ମଝି ଭାଗରେ ଏମାନେ ଆସ୍ଥାନ ଜମେଇଥାନ୍ତି । ମଞ୍ଚର ବାମ ଦିଗରେ ବେଶବିନ୍ୟାସ ଗୃହ । ଏଠି ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ପିନ୍ଧିଥାନ୍ତି ବା ସାଜସଜ୍ଜା ହୋଇଥାନ୍ତି । ସାମାନ୍ୟ ପଛକୁ ଥାଏ ଗୋଟିଏ ଦେବଦାରୁ ଗଛ । ନୋ-ନାଟକରେ ଦୁଇ, ତିନି ବା ଚାରିଜଣ ଚରିତ୍ର ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମୁଖା ପରିଧାନ କରିଥାଏ । ଏହି ନାଟକରେ ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିବାବେଳେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

ସାଧାରଣ ଜନତା ପାଇଁ ଜାପାନରେ ପ୍ରଚଳିତ ଅଛି ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ଏହାକୁ କାବୁକୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କୁହାଯାଏ । ଅଭିଜାତ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଦେଖି ନାକ ଟେକିଥାନ୍ତି । ବାସ୍ତବ ଏବଂ ରୋମାଞ୍ଚକର ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ମଞ୍ଚ ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରିୟ । ଓ-କୁନି ନାମକ ଜନୈକା ନର୍ତ୍ତକୀର ନୃତ୍ୟ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟରୁ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନୋ-ନାଟ୍ୟାଭିନୟର କେତେକ ଉପାଦାନ ଏଥିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । କାବୁକୀ ମଞ୍ଚ ଅଭିନେତା ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ମୂକ ଅଭିନୟରେ ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ କଳ୍ପନା ଏବଂ ବାସ୍ତବତା ସମାନ ପରିମାଣରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ତିନି ଦିଗରେ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି । ଦର୍ଶକଙ୍କ ଭିତର ଦେଇ ଦୁଇଟି ପଥ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହାକୁ ପୁଷ୍ପପଥ କୁହାଯାଏ । ଏହି ବାଟଦେଇ ମଞ୍ଚକୁ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଆସବାବପତ୍ର ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିବାବେଳେ ନେବାଆଣିବା କରାଯାଏ । ଅଭିନୟରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥିବା ଲୋକେ ଏହି ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଥାନ୍ତି । ୟୁରୋପରେ ଯେଉଁ ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ମଞ୍ଚ ଦେଖାଯାଏ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଏହା ଜାପାନରେ ପ୍ରଚଳିତ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଅଙ୍ଗକୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତାଗଣ ଅଭିନୟକୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ

କରିଥାନ୍ତି । ଜାପାନୀ ମଞ୍ଚର ଅଭିନେତାଗଣ ମୁଖକୁ ନାନା ପ୍ରକାର ରୂପ ଏବଂ ରେଖାରେ ସଜାଇଥାନ୍ତି ।

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସଂପର୍କ ରକ୍ଷା କରେ । ମଞ୍ଚରୁ ପର୍ଦ୍ଦା ଉଠିଲେ ଦର୍ଶକ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟକୁ ଆଖି ସାମନାରେ ଦେଖେ । ଅଭିନେତା ଏଠି ନିଜକୁ ପୂରାପୂରି ଭୁଲିଯାଇ ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତରେ ବିଚରଣ କରେ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଲା-ବାସ୍ତବତାକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ଫୁଟାଇବା ଏବଂ ଦର୍ଶକକୁ ମଞ୍ଚ ମାୟା ମଧ୍ୟରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବା । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଜୀବନରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଜଗତ ରୂପକୁ ଖୋଜେନା । ସେ ଜୀବନର ଛନ୍ଦ, ମିଳନ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟକୁ ତୋଳି ଧରିଥାଏ । ୧୯୦୦ ରୁ ୧୯୫୦ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ମଞ୍ଚରେ ବାସ୍ତବତା ସଂପର୍କରେ ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଅତ୍ୟଧିକ ମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବତା ସଂପର୍କରେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ନାନା ପ୍ରକାର ସନ୍ଦେହ ଜାଗିଛି । ମଞ୍ଚ ଯଦି ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ହେବ, ତା ହେଲେ ସଜା ହୋଇଥିବା ପ୍ରତ୍ୟେକ ବସ୍ତୁ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁରୂପ ହେବା ଦରକାର । ତେଣୁ ଘରର କାନ୍ଥ ଏପରି ହେବା ଉଚିତ ଯେ ତା ଉପରେ ବାଜିଗଲେ ତାହା ଯେପରି ନ ହଲେ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିବ କି ? ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ କଣ ଏମିତି ଘର ଅଛି, ଯାହାର ତିନୋଟି କାନ୍ଥ ଅଛି ଏବଂ ଗୋଟିଏ କାନ୍ଥ ନାହିଁ । କେତେକ ଘରର ସମ୍ମୁଖରେ ପାଦପ୍ରଦୀପ ଜଳୁଥାଏ । ଏହା ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏନା ।

ଥିଏଟରୀ ଶିଳ୍ପପ୍ରଧାନ ମଞ୍ଚ

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମଧ୍ୟ ବସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ମଞ୍ଚ ପରି ଏହା ସେତେଟା କ୍ରିୟାଶୀଳ ନୁହେଁ । ଏକପ୍ରକାର ଲୁପ୍ତ କହିଲେ ଚଳେ । ଦର୍ଶକ କ୍ରମେ ବୁଝନ୍ତି ଯେ ଥିଏଟରରେ ସତ୍ୟ ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ଶିଳ୍ପ । ବାସ୍ତବତାର ଅବିକଳ ଅନୁକୃତି ନୁହେଁ । ବାସ୍ତବତାର ଯଥାର୍ଥ ନକଲ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ବସ୍ତୁବାଦୀଗଣ ମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବତାକୁ ଏକପ୍ରକାର ରୂପାନ୍ତରିତ ଆକାରରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚର ଦେଖାଯାଉଥିବା ଗୋଟିଏ ବାସ୍ତବ ବସ୍ତୁ, ହୁଏତ ଦୂରରେ ଥିବା ଦର୍ଶକ ମନରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପ୍ରଭାବ ସଞ୍ଚାର କରିପାରେନା । ବସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚ ଆନ୍ଦୋଳନର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଅବିକଳ ବସ୍ତୁବାଦକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରାଯାଇଛି । ତେବେ ବସ୍ତୁବାଦର

ମୋହ ପୂରାପୂରି ଦୂର ହୋଇପାରିନି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏମାନଙ୍କ ବିରୋଧରେ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଉଠିଛି । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ଗର୍ଡନ କ୍ରେଗ୍ । ସେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାରେ ତିନୋଟି ସାଙ୍କେତିକ ରୀତି ଗ୍ରହଣ କଲେ ଏବଂ ଥ୍ରୀ ଡାଇମେନସନାଲ ଫର୍ମର ବ୍ୟବହାର କଲେ । ଏଠାରେ ସରଳ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରଶସ୍ତ ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ର ମିଳିଲା । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଅଳଂକରଣ ରହିଲା ନାହିଁ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କ୍ରେଗ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହଯୋଗୀ ଅପ୍ପିୟାରଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ମଞ୍ଚରୀତି ମଧ୍ୟରୁ ଆହୁରି ଅନେକ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚରୀତିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ; ଯଥା- କିଉବିକ ମତବାଦ (cubism), ଭବିଷ୍ୟବାଦ (Futurism) ଇତ୍ୟାଦି । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଟେରେନ୍ସ ଗ୍ରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନିର୍ମାଣବାଦ (constructivism)ର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ନିର୍ମାଣବାଦୀ ପରିକଳ୍ପିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ରୀତିର ସାହାଯ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ବିଭିନ୍ନ ମଞ୍ଚବାସୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ନା କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ବସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚରୀତି ବିରୋଧରେ ସମସ୍ତେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁକରଣ ନିଷ୍ଫଳ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଶିଳ୍ପର ନୂତନ ରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ।

ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପକୁ ଆଲୋଚନା କଲେ ଜଣାଯିବ, ବିଶେଷ ଯୁଗରୁଚି, ପ୍ରବଣତା, ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଶିଳ୍ପବୋଧ, ମଞ୍ଚରେ ଦ୍ରବ୍ୟାଦିର ସହଜପ୍ରାପ୍ୟତା ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ମଞ୍ଚରୂପ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏହି ମଞ୍ଚରୂପ ଏବଂ ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନାଟ୍ୟକାର ତାର ନାଟକ ରଚନା କରେ । ସେସବୁ ନାଟକ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ କୃତ୍ରିମ, ଅଯୌକ୍ତିକ ମନେ ହୋଇପାରେ କିନ୍ତୁ ସମସାମୟିକ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କଲେ ସେଥିରୁ ନିବୃତ୍ତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଯାତ୍ରା ଅଭିନୟ କାଳରେ ଅଭିନେତାଗଣ ଅନେକ ସମୟରେ ଗୋଟିଏ କଥାର ପୁନରାବୃତ୍ତି ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ କରିଥାନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଲାଗିପାରେ, ମାତ୍ର ଯାତ୍ରାର ଐତିହ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହା ସ୍ୱାଭାବିକ । କାରଣ ଏଥିରେ ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ସହଜରେ ହୋଇଥାଏ । ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତାର ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ଆଳାପ କରିବାର ଦେଖାଯାଏ । ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚ ପାଖରେ ନ ରହିଲେ, ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା ।

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ପୂରାପୂରି ବର୍ଜିତ । ଏଠାରେ ଅଭିନେତା କେବଳ ଅଭିନେତା । ଯେଉଁଠାରେ ସହଯୋଗୀ ଅଭିନେତା ନ ଥିବ, ସେଠାରେ ଜଣକର ଅଭିନୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରେନା । ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନତା

ଥିଲେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ବିଷୟରେ ମେଳ ଦେଖାଯାଏ । ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପ ସଂପର୍କରେ ଆମକୁ ତିନୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ ; ଯଥା- ନେପଥ୍ୟ ଗୃହ, ମଞ୍ଚ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଞ୍ଚ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ଜଗତ ମଧ୍ୟରେ ଯବନିକା ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ଲୋକେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ ବାସ୍ତବଜଗତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତ ଏକ ନୁହେଁ । ଅଭିନୟର ଜଗତ ହେଲା ମାୟାର ଜଗତ ବା ଶିଳ୍ପ ଜଗତ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ଯେତେ ନିକଟତର ହେଲେ ମଧ୍ୟ, କିଛିଟା ବ୍ୟବଧାନ ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଅଭିନେତା ରସସ୍ରଷ୍ଟା ହେଲାବେଳେ, ଦର୍ଶକ ହେଉଛି ରସଭୋକ୍ତା । ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକର ସଂପର୍କ ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକ ନାନା ପ୍ରକାର ଶିଳ୍ପ କଳା ଆହରଣ କରିଛି ।

ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟ

ଏକାଙ୍କିକା

ଆଜି ଏକାଙ୍କିକା ନାଟକ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ତଥା ବିକଶିତ ରୂପ କହିଲେ ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ । ଏଥିରେ ଏକ କଥାବସ୍ତୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅନ୍ୟ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥା ପାଇଁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ଏହାର ପରିଧି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ । କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିଧି ମଧ୍ୟରେ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଘଟଣା ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଏକତା ହିଁ ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରାଣ । ଛୋଟ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ଲକ୍ଷ୍ୟପଥରେ ଅଗ୍ରସର କରାଇବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଯଦି ଏଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ସହଯୋଗ ନ କରେ, ତେବେ ଏକାଙ୍କିକାର ରସ ଶୁଖିଯାଏ ।

ଅଧିକ ଲମ୍ବା ଏକାଙ୍କିକା ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରି ନ ଥାଏ । ଅତିବେଶିରେ ଘଣ୍ଟାଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମୟ ଏଥିପାଇଁ ଦିଆଯାଇପାରେ । ନାଟକ ପରି ଏଥିରେ ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ନ ଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରାରମ୍ଭ, ଚରମସୀମା ଏବଂ ଅନ୍ତ ଥାଏ । ନାଟକ ଭଳି ଏହାର ଚରମସୀମା ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହୋଇଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ଗୋଟିଏ ବା ଅନେକ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରହିପାରେ । ଏକାଙ୍କିକା ହେଉଛି ଶିକ୍ଷିତ ବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ଛୋଟ କୋଠରି ସଦୃଶ । ଛୋଟ କୋଠରିଟିରେ ସବୁ ଜିନିଷ ଠିକ୍ ଭାବେ ଠିକ୍ ସ୍ଥାନରେ ରହିଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାରେ ସଂଶୟ ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ନାଟକୀୟ ଘଟଣାକୁ ଶଙ୍କାକୁଳ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବା ହେଉଛି ଏହାର କାମ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ଚରମସୀମାର ଗୁରୁତ୍ୱ ସର୍ବାଧିକ । ଏଠାରେ ନାଟକର ସବୁ ଘଟଣା ବା କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଏକ ହୋଇ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣତା ଆଡ଼କୁ ଅଗ୍ରସର ହୁଏ । ଏଠି ସବୁ ପ୍ରଶ୍ନର ସନ୍ତୋଷଜନକ ଉତ୍ତର ମିଳିଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଆଜିକାଲି ଅନେକ ଏକାଙ୍କିକା ଅଛି, ଯେଉଁଥିରେ ଚରମସୀମା ଆଦୌ ନାହିଁ । ବିନା ଚରମସୀମାରେ ମଧ୍ୟ ଭଲ ଏକାଙ୍କିକା ରଚିତ ହୋଇପାରେ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ଘଟି ନ ଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ବିକାଶରେ ଆଦି, ମଧ୍ୟ, ଅନ୍ତ ଆଦିର ଅବସ୍ଥା ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାରେ ଗୋଟିଏରୁ ଅଧିକ ନାୟକ ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଧିକ ମୁଖ୍ୟ ବା ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ରହିବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଏପରି ହେଲେ ଏହାର ବିକାଶ ଘଟି ନ ଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାରେ ସଂବାଦ ବା ସଂଳାପ ବିଶେଷ ମହତ୍ତ୍ୱ ରଖିଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ତଥା ପରିବେଶର ବିକାଶ ଘଟିଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ରହିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ। ନାଟକୀୟ ଘଟଣାକୁ ସଂଳାପ ଚରମସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣି ନେଇଥାଏ ।

ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଭଲ ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଦାନ କରିବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହା ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ସଚେତନତାର ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥାଏ । ମଣିଷ ମନର ଗହନ କଥାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ସଫଳ ହୋଇପାରେ । ଜୀବନର ଜଟିଳତାକୁ ଏହା କଳାତ୍ମକ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ଯେଉଁ ଏକାଙ୍କିକାରେ ମନୋବିନୋଦନ ଏବଂ ଉନ୍ନତି ଦୁହିଁଙ୍କର ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଥାଏ, ତାହାହିଁ ସଫଳଏକାଙ୍କିକା । ଆଜିକାଲି ବେତାର ଏକାଙ୍କିକା, ଟେଲିଭିଜନ ଏକାଙ୍କିକା ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ପାଖରେ ନିଜ ନିଜର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ଜାହିର କରିବାରେ ବ୍ୟସ୍ତ । ଷ୍ଟ୍ରୀଟ ଥିଏଟର ବା ପଥପ୍ରାନ୍ତ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକା । ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ, ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, ବୈଜ୍ଞାନିକ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ, ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ, ଉଦ୍ଭଟ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର ହୋଇପାରେ ।

ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ଛୋଟ ନାଟିକା ବା ନାଟକକୁ ଇଂରାଜୀରେ one act play କୁହାଯାଏ । ତେବେ ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ ଏକାଙ୍କିକା, ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହେବା ବିଧେୟ । ପୂର୍ବରୁ ସାତଅଙ୍କ, ପାଞ୍ଚଅଙ୍କ, ତିନିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକଠାରୁ କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟକକୁ ଚିହ୍ନାଇବା ପାଇଁ ଏକାଙ୍କିକା ନାମ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ତେବେ ଏହି ନାମ ଏବଂ ଧର୍ମ ଯୁଗ ରୁଚି ଅନୁସାରେ ବଦଳି ଚାଲିଛି। ଆଜି ମଧ୍ୟ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକରେ ରଚିତ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଏପରିକି ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ, ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟରେ ସୀମିତ । ତେବେ ସେସବୁକୁ କ'ଣ ଆମେ ଏକାଙ୍କିକା କହିବା ? ବାସ୍ତବପକ୍ଷେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଯୁଗ ରୁଚି ଅନୁସାରେ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଧର୍ମ ବଦଳି ଚାଲିଛି; ତେଣୁ ଏଠାରେ ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଜ୍ଞା, ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ

ଆଜି ଆମେ ଯେଉଁ ଏକାଙ୍କିକା ଦେଖିବାକୁ ପାଉଛୁ, ତାହା ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଅବିକଳ ସେହି ଅବସ୍ଥାରେ ନ ଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ କାଳର ଏକାଙ୍କିକାଗୁଡ଼ିକ ଥିଲା,

ସଂସ୍କୃତାନୁସାରୀ; କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକା ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଇଂରାଜୀ one act playର ଅଧିକାଂଶ ବିଭବ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । ଆଜିର ଏକାଙ୍କିକା ବା ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ପାହାଚରେ ଏକାଙ୍କିକା କିନ୍ତୁ ସବୁ ନିୟମକୁ ଭାଙ୍ଗିଦେଇ ନିଜପାଇଁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସରଣୀ ବାଛିନେଇଛି । ଏଥିରେ କିଛି ନିୟମ ବା କଟକଣା ନାହିଁ ।

ଏକାଙ୍କିକାର କଳେବର କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସୀମିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବାର ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ । ମାନବ ଜୀବନର ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ମାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କୌଣସି ଗୌଣ ଘଟଣା ବା ବିଷୟ ଏଥିରେ ନ ଥାଏ ।

୧. ଏକାଙ୍କିକାରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

୨. ସୀମିତ ବା କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନ ଭିତରେ ଏକାଙ୍କିକାର ଚରମ ପରିଣତିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

୩. ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାର ନାଟକୀୟ ଚରମ ପରିଣତିକୁ ଦେଖାଇବା ଏହାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

୪. ଏକାଙ୍କିକାର ଆୟତନ ବା ପରିସର କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏକ ପ୍ରଧାନ ବିଚାର (Idea), ସମସ୍ୟା (Problem), ଏକ ସୁପରିକଳ୍ପିତ । ଲକ୍ଷ୍ୟ (Aim) ବା ଏକ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

୫. ଭାବଗତ ଅଖଣ୍ଡତା, ଘଟଣାର ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନତା, ଘନୀଭୂତ ରସମୟତା ଏକାଙ୍କିକାର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ।

୬. ଏଥିରେ ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଅବସର ନ ଥାଏ ।

୭. ଏକାଙ୍କିକା କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ବି ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରପେକ୍ଷ ବୃତ୍ତ ।

୮. ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଏହାର କାର୍ଯ୍ୟ ପରିସର ସୀମାବଦ୍ଧ ।

୯. ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ଅଧିକ ବିକଶିତ କରାଇବା ପାଇଁ ଲେଖକ ଏଥିରେ ସମୟ ପାଇ ନ ଥାଏ ।

୧୦. ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ଦ୍ରୁତ ବେଗରେ ଏଥିରେ ଘଟିଥାଏ । ଠିକ୍ ଟ୍ରେନ ଭିତରେ ବସି ଝରକା ଦେଇ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିବାର ପରିକଳ୍ପନା ଭଳି ।

୧୧. ସୀମିତ ପରିବେଶ, ସୀମିତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ବିକଶିତ ହୋଇ ଚରମସୀମା ସ୍ପର୍ଶ କରିଥାଏ ।

୧୨. ଏକାଙ୍କିକାର ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ରୂପ ଦେଲାବେଳେ ଘଟଣାର ଏକମୁଖୀନତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

୧୩. ଏକାଙ୍କିକାରେ କେତୋଟି ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ହେଲା- ଆୟତନର ସ୍ୱଳ୍ପତା, ଘଟଣା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଏକମୁଖୀନତା ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା, ସଂଳାପର ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ତୀକ୍ଷ୍ଣତା ।

କଥାବସ୍ତୁ

ବିନା କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ରଚନା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କଥାବସ୍ତୁ ବା plot ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ଆତ୍ମାସ୍ୱରୂପ । ଏକାଙ୍କିକାର କଥାବସ୍ତୁ ସୁଖାନ୍ତ ବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇପାରେ । ତାହା ପୁଣି ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ହୋଇପାରେ । ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ ପୁଣି ରାଜନୈତିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ହୋଇପାରେ । ଏହି କଥାବସ୍ତୁ ପୁଣି କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ, ଐତିହ୍ୟମୂଳକ, ଚରିତ୍ରମୂଳକ ହୋଇପାରେ ।

କଥାବସ୍ତୁରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । କଥାବସ୍ତୁର ଦ୍ରୁତ ସଞ୍ଚରଣ ଘଟୁଥିବାରୁ ଘଟଣାର ବେଗ ତୀବ୍ର ହୋଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ଉପକଥାର ସଂଯୋଗ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସିଧାସଳଖ କଥାବସ୍ତୁରେ ବିସ୍ମୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ଚରିତ୍ର

ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଏବଂ ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ହେବା ଉଚିତ । ଚରିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ, ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱସମ୍ପନ୍ନ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବା ବିଧେୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଧୂଳି ମାଟିର ସଂସାରରୁ ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର ଯଥାସମ୍ଭବ ସାମାଜିକ ହେବା ଉଚିତ । ପୁରାଣ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ବଳୟ ଭିତରୁ ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇଥାଏ, ସେହି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ମାନସିକତା ପ୍ରତି ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପୃଥିବୀ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟ ସ୍ଥାନରୁ ଯଦି ଚରିତ୍ର ନିର୍ବାଚନ କରାଯାଏ, ସେଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକଙ୍କ ରୁଚିବୋଧ, ଗ୍ରହଣଶୀଳତା ବିଚାର କରାଯାଏ ।

ଚରିତ୍ର ପୁଣି ନାଟକର ଅଙ୍ଗସ୍ୱରୂପ । ଚରିତ୍ରର ସଫଳତା ଉପରେ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ନିର୍ଭର କରେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ କହନ୍ତି- ''ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ବାସ୍ତବତା, ନିରପେକ୍ଷତା ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ଅନେକ ନିର୍ଭର କରେ ।

ଏକାଙ୍କ ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଚରିତ୍ର ଯେତେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱସମ୍ପନ୍ନ ହେବ, ଏକାଙ୍କୀ ସେତେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇପାରିବ । ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତିର ସହସା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇ କୃପଣକୁ ହଠାତ୍ ଦାନୀ କରିଦେବା, ନିଷ୍ଠୁରକୁ ଦୟାବାନ୍ ରୂପେ ଚିତ୍ରଣ କରିବା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାର ହୁଏତ କିଛିସମୟ ପାଇଁ ହାତତାଳି ପାଇପାରନ୍ତି, ମାତ୍ର ତାହାଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରଟି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ଚରିତ୍ର ଯେ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ନୁହେଁ, ମାତ୍ର ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚନା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏକାଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହାର ସୁଯୋଗ କମ୍ ଥିବାରୁ ଏଥିରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇବା ବାଞ୍ଛନୀୟ ନୁହେଁ ।''

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଚରିତ୍ରର ସତ୍, ବାସ୍ତବତା, ସଙ୍ଗତି ଏବଂ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି । ଚରିତ୍ରର ଏକ ଚିରନ୍ତନୀ ପ୍ରଭାବ ରହିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ ରସ ଉତ୍ପାଦନ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ସତର୍କତାର ସହିତ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଥାଏ । ତେବେ ଚରିତ୍ର ଚିରନ୍ତନୀ ଭାବସମ୍ପନ୍ନ, ମାନବିକ ଆବେଗସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ବିଧେୟ ।

ସଂଳାପ

ଏକାଙ୍କିକାର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଧର୍ମ ହେଉଛି ଏହାର ସଂଳାପ । ଏହା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେବା ଉଚିତ । ପାତ୍ରକୁ ଚାହିଁ ସଂଳାପ ଦେଲେ ନାଟକ ହୋଇଥାଏ । ପରିସ୍ଥିତି ଓ ପରିବେଶ ଅନେକ ସମୟରେ ପାତ୍ରକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ; ତେଣୁ ସଂଳାପ ରଚନା କଲାବେଳେ ଏହା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସଂଳାପ ଅତି ଦୀର୍ଘ କିମ୍ବା ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏକାଙ୍କିକା ମାନବ ଜୀବନର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଶର ଚିତ୍ର ବହନ କରୁଥିବାରୁ, ସଂଳାପ ଉତ୍କଣ୍ଠାପୂର୍ଣ୍ଣ, ଉତ୍ତେଜକ ଓ ଭାବୋଚ୍ଛଳ ହେବା ବିଧେୟ ।

ନାଟକର ସଂଳାପ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହେଉଥିବାବେଳେ ଏକାଙ୍କିକାରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମଟି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ; କାରଣ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ସୀମା ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହେବା ଉଚିତ । କୌଣସି ପ୍ରକାର ଅନାବଶ୍ୟକ ଶବ୍ଦବାକ୍ୟ ଏଥିରେ ରହିବା ସମୀଚୀନ ନୁହେଁ । ସଂଳାପ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ନ ହେଲେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଧରି ରଖିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏକାଙ୍କିକାର ସ୍ୱରୂପ (ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ)କୁ ଚାହିଁ ସଂଳାପ ନିର୍ବାଚନ କରିବା ବିଧେୟ । ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଳାପ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଦି ଅତି ସାଧାରଣ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଏ; ତେଣୁ ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ ସଂଳାପର ସ୍ଥିତି ଏବଂ ଗଭୀରତା ଉପରେ ।

ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର ଭାବସତ୍ତା ଫୁଟିଉଠେ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ସଂଳାପର ଭାବଭୂମି ଯେମିତି ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ନ ରହି ସିଧାସଳଖ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସଂଳାପର ରସଘନତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଫଳତା; ତେଣୁ ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ ଏଠାରେ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ହେବା ଉଚିତ । ନାଟକୀୟତା ପ୍ରତିପାଦନରେ, ଏକାଙ୍କିକାରେ ଆବେଗମୟତା ଭରିଦେବାରେ ସଂଳାପର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବିନା ନାଟକ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- "No conflict no drama" । ଏକାଙ୍କିକାର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆବେଗ ସଞ୍ଚାରୀ ରୂପାୟନରେ । ଏକାଙ୍କିକାର ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ ବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଥାଏ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାଟକର ସଂଶୟ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ଭରିଦିଏ, କଥାବସ୍ତୁକୁ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନିଏ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକାର ଗତି ବେଗକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ ବିନା ଏକ ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇବା ଅସମ୍ଭବ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପୁଣି ଘଟଣା ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ, ଚରିତ୍ର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଥାଏ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାନସିକ ସ୍ତରର । ଭାବରାଜ୍ୟରେ ଏହାର ଗତି । ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଭାବନାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦୃଶ୍ୟସାପେକ୍ଷ । ଦୁଇ ପରିସ୍ଥିତିର ବିରୋଧୀ ସଂଘର୍ଷକୁ ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖିହୁଏ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ କେବଳ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ । ଏହାର ପରିସ୍ଫୁଟନ ପାଇଁ ଆଲୋକ, ସଙ୍ଗୀତ ବା ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଆବଶ୍ୟକତା ହୋଇଥାଏ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଦେଖିହୁଏ, ମାତ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ଅତି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଆଜିକାଲି ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ସଫଳ ବା ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ଏକାଙ୍କିକା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ସେଥିରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ଅତୀବ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ଡଃ ଗିରୀଶଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର କହନ୍ତି- "ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ଭଳି ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ମହତ୍ତ୍ୱ ବିଶେଷ ଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ । ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ କଥାବସ୍ତୁ ତୀବ୍ରଗତିରେ ଚରମସୀମା ଦିଗକୁ ଅଗ୍ରସର ହୁଏ, ସେତିକି ପରିମାଣରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦିବାଭଳି କ୍ରମଶଃ ପ୍ରକାଶିତ ଓ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ହୋଇଯାଏ । କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉଭୟେ ଚରମ ସୀମାରେ ପହଞ୍ଚିବା ପଛରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ନିର୍ଭର କରେ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଶେଷ ପରେ ଲେଖକ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା କରିବା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଶେଷହେବା

ମାତ୍ରେ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି ଯେ, ଏକାଙ୍କିକାର ସମସ୍ତ ଘଟଣା ଏକ ବିଜୁଳି ଭଳି ସେମାନଙ୍କ ହୃଦୟାକାଶ ଉପରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇ ବିଲୀନ ହୋଇଗଲା ।''

(ଏକାଙ୍କିକା : ଧରା ଓ ଧାରା)

ଐକ୍ୟ

ଏକାଙ୍କିକାରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଭଳି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖାଯାଏ । ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ, କାଳର ଐକ୍ୟ ଏବଂ ଘଟଣାର ଐକ୍ୟ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥା'ନ୍ତି । ଏହି ନିୟମଟି ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଡ଼ାକଡ଼ି ଭାବେ ପାଳିତ ହୋଇଥିଲା, ମାତ୍ର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଲେଖକମାନେ ଏହି ନିୟମକୁ ରକ୍ଷା କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ଏପରିକି ସେକ୍‌ସପିଅର ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ସବୁ ନାଟକରେ ଏହି ନିୟମ ମାନି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇପାରି ନାହାନ୍ତି ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଏକାଙ୍କୀ ଭାବ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛି । ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ ଏବଂ କାଳର ଐକ୍ୟକୁ ଆଜିର ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖକମାନେ ପ୍ରାୟତଃ ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି କହିଲେ ଚଳେ; କାରଣ ଭାବର ଐକ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବଡ଼କଥା ହୋଇ ଦେଖାଦେଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ପୂର୍ବରୁ ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖକମାନେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖୁଥିଲେ । ତାହାକୁ ଆଦର୍ଶ ଏକାଙ୍କିକା କୁହାଯାଉଥିଲା । ଆଜିକାଲି ଏକାଙ୍କିକା ଅତିମାତ୍ରାରେ ଭାବପ୍ରଧାନ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଆଦର୍ଶ

ନାଟ୍ୟକଳାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର୍ଶ ରହିଛି । ତାହା ହେଉଛି ଲୋକ ଚିତ୍ତନୁରଞ୍ଜନ ଅର୍ଥାତ୍ ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଦାନ କରିବା । କର୍ମକ୍ଳାନ୍ତ ମଣିଷର ମନକୁ କିଛି ସମୟ ହାଲ୍‌କା କରିବା ପାଇଁ ଏକାଙ୍କିକା ବା ନାଟକ ନେଇଛି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ । ତାହା ହେଲା 'ମନୋରଞ୍ଜନ' । କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଦାନ କରିବା ଏକାଙ୍କିକାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ତା'ର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର ଏକାଙ୍କିକା ବା ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଲୋକଶିକ୍ଷା ପ୍ରଦାନ କରିବା ହେଉଛି ଏହାର ମହାନ୍ ଆଦର୍ଶ ।

ଦର୍ଶକ-ପାଠକକୁ ସଚେତନ କରାଇବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ବଡ଼ ଆଦର୍ଶ । ଏକାଙ୍କିକା ଯଦି ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକ ହୃଦୟରେ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ପାରିଲା, ତେବେ ସେ ନାଟ୍ୟକଳାର ମୂଲ୍ୟ କ'ଣ ? ତେଣୁ ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖିଲାବେଳେ ସମାଜକୁ, ଜାତିର ଏବଂ ମଣିଷକୁ ସଚେତନ କରାଇବାର ଦାୟିତ୍ୱ ଲେଖକର । ସାଂସ୍କୃତିକ ସଚେତନତା ହୁଏ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଅଗ୍ରଗତିର ନମୁନା । ସଦାସର୍ବଦା ଏକାଙ୍କିକା ବାସ୍ତବତାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିବା ଉଚିତ ।

ଆଧୁନିକ ସମାଜ ଯନ୍ତ୍ରଣାକ୍ଳିଷ୍ଟ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ମନ ବହୁଧା ଖଣ୍ଡିତ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆଧୁନିକ ଜନମାନସର ସଫଳ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ଆଦର୍ଶ । ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ଆଦର୍ଶ ।

ଅଭିନେୟତା

ଏକାଙ୍କିକାର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ଗୁଣ ଉପରେ । ଅଭିନୟ କିପରି ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବା ଉଚିତ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଚାହିଁ ଆଜିକାଲି ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖାଯାଉଥିବାରୁ, ଏଠାରେ ଏକାଙ୍କିକାକାରଙ୍କ ସ୍ୱାଧୀନତା ସୀମିତ । ତେବେ ଲେଖକଙ୍କୁ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ବେଳେ କିଛିଟା ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ କିପରି ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରିବ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାକୁ ନାଟକୀୟ କରିବା ପାଇଁ ଲେଖକ ନିଜ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉଚିତ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ପରିବେଶ ବା ପରିସ୍ଥିତି ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାର ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ମାର୍ଜିତ କରିଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାକାରଙ୍କୁ ଏହାର ଅଭିନୟ ଗୁଣ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକୃତିର ଦୁଇଟି ମୂଲ୍ୟ ରହିଥାଏ ; ଯଥା - ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ । ତେବେ ନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ଯେହେତୁ ଏକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ସେଥିପାଇଁ ଏହାର ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକୃତି ପାଇଁ କେତେକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାମା ରହିଛି । ସେସବୁକୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ କଳା ବା ବସ୍ତୁ ଯେପରି ଦର୍ଶକର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବୋଧଗମ୍ୟ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଲେଖକଙ୍କୁ ଯତ୍ନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମଞ୍ଚର ସେଟ୍ ବା ସଜ୍ଜୀକରଣକୁ ଯଦି ଦର୍ଶକ ବୁଝି ନ ପାରିବ, ତେବେ ନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ନିଶ୍ଚୟ ତା'ଠାରୁ ଦୂରେଇଯିବ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ; ତେଣୁ ଏଠାରେ ମଞ୍ଚର ସରଳୀକରଣ ଉପରେ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିଦ୍‌ମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ କଳାର ଏକ ପ୍ରକାର ନକ୍‌ସା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହି ନକ୍‌ସା ମଧ୍ୟ ଆଜି ମୂଲ୍ୟହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜ ସୁବିଧା ଅନୁଯାୟୀ ମଞ୍ଚକୁ ଉପଯୋଗ

କରୁଛି । ତେବେ ନାଟକ ହେଉ ବା ଏକାଙ୍କିକା ହେଉ, ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟକୁ ଆଖି ବୁଜିଦେଲେ ନାଟ୍ୟକୃତି ସଫଳ ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ମୂଲ୍ୟବୋଧ

ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଏକ ନିଜସ୍ୱ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର୍ଶ ରହିଛି । ତାହା ସେମାନଙ୍କ କୃତିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ । ସୃଷ୍ଟିର ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ । ଏକାଙ୍କିକାର ଆଦର୍ଶ ବା ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଯଦି ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକ ମହଲରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରନ୍ତି, ତେବେ ଲେଖକଙ୍କ ଶ୍ରମସାର୍ଥକ ହୋଇଛି ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରଭାବ ଯଦି ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ, ତେବେ ଲେଖକଙ୍କର କିଛି ତ୍ରୁଟି ରହିଛି ବୋଲି ବୁଝିବାକୁ ହେବ; ତେଣୁ ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖିଲାବେଳେ ଏହାର ସବୁ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ରଖି ଆଗେଇବା ଉଚିତ । ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକାର ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରକାର ଭେଦ

ଏକାଙ୍କିକା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଯଥା- ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ମଧ୍ୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ, ସମସ୍ୟା ସମ୍ବଳିତ, ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ, ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ, ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ, ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ, ଉଦ୍ଭଟଧର୍ମୀ, ଚରିତ୍ରମୂଳକ ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ଏହାଛଡ଼ା ଏକାଙ୍କିକାକୁ ମଧ୍ୟ ଗଣମାଧ୍ୟମର ଉପଯୋଗ ଅର୍ଥରେ ବେତାର ଏକାଙ୍କୀ ଏବଂ ଦୂରଦର୍ଶନ ଏକାଙ୍କୀ ଏହି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ।

ଐତିହାସିକ - ଇତିହାସର ତଥ୍ୟ ବା ବସ୍ତୁ ସତ୍ୟକୁ ଆଧାର କରି ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ିଉଠିଥାଏ । ଇତିହାସର କୌଣସି ମହନୀୟ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ଏଥିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ଦୁର୍ବଳ ଜାତିକୁ ସବଳ କରିବା, ଜାତୀୟ ଉନ୍ମାଦନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ଅତୀତର ଗୌରବ ବା ଐତିହ୍ୟର ସ୍ମୃତିଚାରଣ କରିବା ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ପୌରାଣିକ - ପୁରାଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅବଲମ୍ବନରେ ପୌରାଣିକ ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ପୌରାଣିକ ଭାବବସ୍ତୁ ବା ପୁରାଣର ଚରିତ୍ର ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁ । ପୌରାଣିକ ଏକାଙ୍କୀରେ କଳ୍ପନାବିଳାସକୁ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ପୁରାଣର ସତ୍ୟ ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ଏହି ଏକାଙ୍କୀର ମାପକାଠି ହୋଇଥାଏ ।

ସାମାଜିକ - ଏକାଙ୍କିକା ବା ନାଟକ ସାମାଜିକ ସ୍ତରରୁ ନିଜର ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ସମାଜର ଘଟଣାବଳୀ ଏଥିରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ମଣିଷର ହସକାନ୍ଦ, ଦୁଃଖଦୁର୍ଦ୍ଦଶା, ସମସାମୟିକ ପାଣିପାଗ ଏଥିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର ଆନୟନ କରିବା ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସମାଜରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାବଳୀର ଏକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଚିତ୍ର ସାମାଜିକ ଏକାଙ୍କୀରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ - ଦେଶର ଜନଶ୍ରୁତି,କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ବା ଲୋକାଚାର ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା କାହାଣୀ ବା କାହାଣୀର ଏକ ଉପାଦାନ ନେଇ ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ନୀତି ଉପଦେଶର ପରିପ୍ରଚାର ଏହି ଏକାଙ୍କୀର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଏକାଙ୍କୀ ହୃତ ଗୌରବ ବା ମୃତ ଗୌରବକୁ ଫେରାଇ ଆଣିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ ।

ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଙ୍କୀ - ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭଳି ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଙ୍କୀରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ନ ଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ଅସହାୟତା, ସାମାଜିକ ପାଣିପାଗର ଅବକ୍ଷୟତାକୁ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏକଦା ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଙ୍କୀ ରଚନା ଏକ ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହେଉଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଆଜି ଲୋପ ପାଇଛି କହିଲେ ଚଳେ । ତା' ସ୍ଥାନରେ ଆମେ ଦେଖୁଛୁ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଏକାଙ୍କୀକୁ ।

ଚରିତ୍ରମୂଳକ - କୌଣସି ମହାପୁରୁଷ ବା ମହନୀୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଏହି ପ୍ରକାର ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ମାନବୀୟ ଦିଗ, ଆଦର୍ଶ, ସତ୍ୟର ବିଜୟ ହିଁ ଏହିପ୍ରକାର ଏକାଙ୍କୀର ମୂଳକଥା । ଆଦର୍ଶ ହିଁ ଏଥିରେ ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରର ଅନାବଶ୍ୟକ ଦିଗକୁ ଏଥିରେ ବର୍ଜନ କରାଯାଇଥାଏ ।

ପ୍ରଚାରମୂଳକ - କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା ଏକାଙ୍କୀ କେବଳ ସେହି ବସ୍ତୁର ପ୍ରଚାର କରିଥାଏ । ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଙ୍କୀର ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟ ନ ଥାଏ ; କାରଣ ସେହି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ହୋଇଗଲେ ଏକାଙ୍କୀର କାର୍ଯ୍ୟକାଳ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଏକାଙ୍କୀରେ ଜନମତକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କଲାଭଳି ଉପାଦାନ ରହିଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ସାଧାରଣ ସମସ୍ୟାର ଦୂରୀକରଣ ପାଇଁ ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କୀ ଲେଖାଯାଇଥାଏ ।

ସମସ୍ୟାମୂଳକ - ମାନବ ଜୀବନର ବହୁ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଏକ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଙ୍କୀ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ରାଜନୈତିକ, ଆର୍ଥନୀତିକ ବା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ସମସ୍ୟାର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ

ଚିତ୍ର ନ ରହି କେବଳ ରେଖାଚିତ୍ରମାନ ଥାଏ । ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ସୂତ୍ର ଏଥିରେ ଦିଆଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ଦର୍ଶକଙ୍କ ଉପରେ ଛାଡ଼ି ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ – ଘଟଣାର ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନ କରିବା ଏହି ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଧର୍ମ । ରହସ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚଭରା ବିଷୟବସ୍ତୁର ଏକ ସାମିତଚର୍ଯ୍ୟା ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ହିଁ ଏହି ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରାଣ । ଗୋଇନ୍ଦା ଜାତୀୟ କାହାଣୀ ଏଥିରେ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ।

ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ – ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସଫଳ ଆବିଷ୍କାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏକାଙ୍କିକା । ଏଥିରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅବଚେତନ ମନର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ଏହାର ମୁଖ୍ୟସ୍ୱର । ମାନସିକ ସଙ୍କଟ, ମାନସିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହିଁ ଏହି ଧରଣର ଏକାଙ୍କୀରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କୀରେ ଲେଖକଙ୍କୁ ସଂଳାପ ପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏନ୍ତକାରଣ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏକାଙ୍କୀରେ ସଂଳାପ ହେଉଛି ଏକ ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ ।

ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ – ଜନମାନସକୁ ଶୀଘ୍ର ଛୁଇଁପାରିଲାଭଳି ଏକାଙ୍କୀ ହେଉଛି ହାସ୍ୟରସର ଏକାଙ୍କୀ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସ ହିଁ ମୁଖ୍ୟକଥାନ୍ତ ତେଣୁ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା, ସଂଳାପ, ଅଭିନୟ ଆଦିଦ୍ୱାରା ଏକାଙ୍କୀରେ ହାସ୍ୟରସର ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ଆଜିର ଯୁଗରେ ସବୁଠୁଁ କଷ୍ଟସାଧ ରଚନା ହେଉଛି ହାସ୍ୟରସର ଏକାଙ୍କୀ ।

ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ – ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କୀ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସଫଳତମ ଆବିଷ୍କାର । ଆଜି ଲେଖକମାନେ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ଯେଉଁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇଛନ୍ତି, ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ଏକାଙ୍କୀ ହେଉଛି ତାହାରି ଏକ ଫଳଶ୍ରୁତି । କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଲୋକକଥା କିମ୍ବା ଲୋକପ୍ରବଚନ ମଧ୍ୟରୁ ବା ସାମାଜିକ ସ୍ତରରୁ ଲେଖକ ସଂଗ୍ରହ କରି ତା'ର ସୂଚନାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । ବିନ୍ଦୁ ମଧ୍ୟରେ ସିନ୍ଧୁର ପରିକଳ୍ପନା ହେଉଛି ଏହାର ଧର୍ମ । ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କୀରେ ଲେଖକଙ୍କୁ ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ ଉପରେ ତୀବ୍ର ନଜର ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ବେତାର ଏକାଙ୍କୀ – ଆଜିକାଲି ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଏକାଙ୍କୀରେ ସଫଳ ପରୀକ୍ଷାସ୍ଥଳ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ସେମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରା ବା ନୂତନ ଭାବାଦର୍ଶକୁ ବେତାର ଏକାଙ୍କୀରେ ପରୀକ୍ଷା କରି ପରେ ଏହାକୁ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରୟୋଗ କରୁଛନ୍ତି । ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାରେ ଶବ୍ଦ, ଧ୍ୱନି, ସଂଳାପ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଗମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଉଜଳ୍କୁଟ ବା ଧ୍ୱନି ସଂକେତ ଏଥିରେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିଭବ ।

ଟେଲିଭିଜନ ଏକାଙ୍କୀ - ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଶ୍ରେଷ୍ଠତମ ଗଣମାଧ୍ୟମ ଟେଲିଭିଜନ । ମଞ୍ଚ ସଦୃଶ ଏଥିରେ ଲେଖକ ନିଜର ଭାବଧାରାକୁ ରୂପ ଦେଇଥାଏନ୍ତ ମାତ୍ର କିଛି ନିୟମ କାନୁନ୍ ମାନି ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଆଗେଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଟିଭି ଏକାଙ୍କୀଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛିନ୍ତ ମାତ୍ର ରେଡିଓ ତୁଳନାରେ ଏହା କମ୍ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଥାଏ ।
